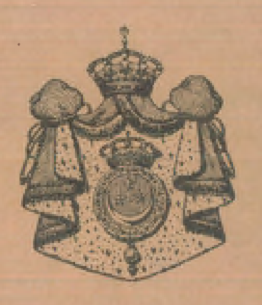
SUPPLÉMENT
AUX
ANNALES DU SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

CAHIER N° 6

QUELQUES CONSIDÉRATIONS
SUR LES RAPPORTS
ENTRE L'ART COPTE ET LES INDES

PAR

Dr HILDE ZALOSCER



LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

MCMXLVII

QUELQUES CONSIDÉRATIONS

SUR LES RAPPORTS

ENTRE L'ART COPTE ET LES INDES

SUPPLÉMENT

AUX

ANNALES DU SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

CAHIER N° 6

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LES RAPPORTS ENTRE L'ART COPTE ET LES INDES

PAR

Dr HILDE ZALOSCER



LE CAIRE

IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS

D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

MCMXLVII



AVANT-PROPOS.

Depuis quelque temps une tendance nouvelle se dessine dans les ouvrages qui traitent de l'histoire de l'art. Les temps sont dévolus où l'on faisait des études analytiques tendant à expliquer un style particulier, où l'on produisait des définitions, des monographies qui s'occupent d'une époque, d'un artiste ou d'une école déterminée. Les spécialistes ont accompli leur tâche, après avoir mis à notre disposition un matériel abondant. La parole est maintenant à ceux qui, de ces travaux, tireront les conclusions d'une portée plus générale et surtout plus synthétique.

Ainsi l'histoire de l'art en tant qu'étude dogmatique est à un tournant de sa propre histoire. Étant la plus jeune parmi les sciences historiques, il n'est pas étonnant que jusqu'à présent la majeure partie des études aient été, en effet, avant tout, explicatives, une sorte de classification des matériaux qui étaient la base même de ces recherches.

Il est vrai que les monuments sont loin d'être définitivement connus, et chaque jour révèle encore, avec de nouvelles fouilles, des civilisations entières ignorées jusqu'à présent; cependant les monuments connus et étudiés permettent en définitive déjà une vue d'ensemble. Ainsi les analyses isolées tendent de plus en plus à être remplacées par des travaux synthétiques.

Donc l'histoire de l'art est entrée dans une phase nouvelle.

Or, fait étrange, plus que n'importe quel autre, le problème des influences est à l'ordre du jour. En Allemagne, Strzygowski a élaboré

de vastes systèmes qui tendent à montrer les rapports étroits existant entre les civilisations occidentales et le monde de l'Orient. Son école a suivi ses travaux et finalement elle est arrivée à considérer l'Asie et l'Europe comme un seul continent. Les recherches de Heinrich Glück, de Diamant, de Diez, et d'autres ont montré de nouvaux contacts et de nouveaux rapports.

En France, Focillon en premier lieu, mais ensuite Baltrusaitis, Brehier et d'autres ont constaté d'étonnantes similitudes qui existent entre des styles occidentaux, où se retrouvent des éléments et des sujets orientaux. Mais déjà ces auteurs sont allés plus loin, et petit à petit le mot «influence» est remplacé par des expressions telles que «réveil» ou «survivance».

«L'histoire n'est pas une simple succession dans le temps mais, comme le dit si justement Focillon, plutôt comme un empilage de couches géologiques dont certaines failles brusques, certains «Canyons», font apparaître d'un seul coup aux yeux du voyageur la simultanéité dans la durée.»

Par conséquent si aujourd'hui on relève des «influences», il ne s'agit pas toujours en réalité, du phénomène d'un simple transfert ou transport d'un motif artistique d'un site dans un autre, mais de la découverte de similitudes dûes à une unité culturelle, historique ou peut-être même géologique.

La faute était aux travaux de spécialisation. Il est évident qu'aux spécialistes penchés sur un problème limité, sur un style, sur une époque ou un domaine isolé, ceux-ci devaient nécessairement apparaître comme un univers clos et indépendant, avec leurs lois et leurs manifestations spirituelles propres à eux seuls. Or, une fois la méthode comparative acquise, on constate des parentés insoupçonnées, non seulement dans le domaine des arts, mais aussi dans celui de la mythologie, des religions et du folkore. (Il est intéressant de noter que les interprétations des «influences» étaient tout ce qu'il y a de plus contradictoire; et la querelle des

influences entre la Grèce et les Indes est loin d'être terminée. D'un côté Goblet d'Alviella et Gisbert Compaz soutiennent que le monde entier, y compris les Indes, a subi l'influence de la culture classique, par exemple, tandis que d'autre part Goubernatis et Roussel supposent que la pénétration a eu lieu dans le sens inverse. Les discussions sont loin d'être terminées, mais ce qui importe en premier lieu, c'est que les frontières soient tombées, que «l'isolationisme», pour ainsi dire, ait disparu, comme il est en train de disparaître entre la plupart des différentes sciences. Actuellement le folklore, l'histoire des religions, l'histoire de l'art et la sociologie, collaborent entres elles, car ces sciences s'occupent pas de l'étude des formes mortes, mais de celle des manifestations spirituelles de la vie même.

Mais avant de procéder à cette unification, avant de reconnaître l'unité de certains domaines historiques, que les spécialistes avaient arbitrairement séparés, il fallait examiner les similitudes que l'on appelle communément «les influences».

Les influences orientales dans l'art occidental, aussi bien que dans l'art du Proche-Orient, notamment Byzance et l'Égypte, sont depuis longtemps admises et elles ont été examinées dans le domaine de l'histoire des religions, de la pensée philosophique ainsi que dans celle de l'art.

Ce n'est donc pas uniquement pour ajouter quelques preuves de plus que nous avons entrepris cette étude. Nous ne pensions pas révéler quelques nouveaux motifs qui auraient échappé à nos prédécesseurs. Nous visions plus loin : «tout processus d'influence, comme le dit M. Baltrusaitis, est excessivement complexe. Les éléments d'un art ne se transmettent pas passivement d'un groupe de monuments à un autre; il y a choix, interprétation, adaptation. Les contacts extérieurs entre deux univers différents sont précédés par des liens plus intimes, plus secrets et plus profonds, qui préparent la pénétration des formes et la conditionnent. «Il ne

suffit donc pas de constater la simple transmission d'images isolées. Ce qui importe surtout, c'est d'établir non seulement la ressemblance extérieure entre deux répertoires artistiques mais aussi l'analogie et la filiation des procédés qui les ont engendrés.»

En effet en relevant cette parenté morphologique iconographique et souvent même de style entre l'art copte et l'art hindou, nous avons cru reconnaître une parenté historique; à vrai dire une parenté historique qui aurait uni l'Occident et l'Orient, unité qui remonte aux temps les plus reculés.

L'importation de motifs de l'extrême Orient remonte à l'époque préhistorique; elle ne s'arrête pas pendant l'époque classique, elle continue aux temps étrusques; elle est très marquée à l'époque byzantine et copte.

Les grandes migrations ont resserré ces liens, l'invasion arabe y contribue fortement et aidée par les croisades, les pèlerins et le commerce, le contact entre l'Orient et l'Occident reste vivant au cours du Moyen-Âge.

La littérature aussi bien que la musique en portent les marques.

Ainsi des apports culturels orientaux ont été effectués depuis longtemps, formant un fond commun. Ce fond sera susceptible d'être renoué et réveillé, et même d'être ramené à la surface sous l'influence d'un choc ou même du moindre contact avec une culture asiatique.

En effet nous assistons dans l'art copte à une renaissance, d'une violence étrange, d'anciens souvenirs et dépôts asiatiques.

Il s'avère que dans les régions profondes de la conscience collective vivent encore des mythes et formes communes à l'état latent.

Avec l'écroulement des grandes civilisations classiques réapparaissent les traditions et les formes anciennes qui remontent d'un sous-sol commun.

Ainsi ce qui naguère aurait été appelé influence, s'avère être une survivance ancienne.

*
* *

Au moment où nous faisons paraître cette étude, nous pensons avec gratitude à ceux qui directement ou indirectement ont présidé à son accomplissement.

En premier lieu notre pensée reconnaissante va à notre maître Strzygowski qui a réveillé en nous l'intérêt pour l'art copte. Il a introduit le premier dans l'histoire de l'art chrétien des premiers siècles, le chaînon manquant à la genèse de l'art copte. C'est à lui aussi que nous devons la vue d'ensemble, la conviction de l'existence de rapports étroits et d'une interdépendance des civilisations orientales et occidentales. Ensuite à Heinrich Glück qui, comme personne autre, a su réveiller en nous l'amour et la compréhension pour un art où l'authenticité prime sur l'esthétique. Nous pensons aussi à Heine-Geldern aujourd'hui à l'American Institute of Iranian Art and Archæology sans lequel nous ne serions point en Égypte.

Il nous est impossible de remercier tous ceux qui ont prêté leur aimable aide, sans laquelle nous n'aurions eu la prétention téméraire d'écrire dans une langue pour nous étrangère. (Toutefois nous pensons que le style n'est pas la seule mesure de la valeur d'une étude).

Nous tenons pourtant à nommer celui qui a toujours manifesté un intérêt amical et compréhensif pour notre travail, M. Ét. Drioton, Directeur Général du Service des Antiquités de l'Égypte. Nous remercions aussi M. Togo Mina, Directeur du Musée Copte pour les photographies reproduites ici qu'il a bien voulu mettre à notre disposition, et nous remercions surtout M. J. Leibovitch qui s'est chargé de l'ingrat travail de faire paraître cet opuscule parmi les publications du Service des Antiquités.

H. Zaloscer.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS

SUR LES RAPPORTS

ENTRE L'ART COPTE ET LES INDES.

« Une civilisation n'est pas définie seulement par des phénomènes majeurs. Ceux-ci ne reposent que sur le sous-sol d'élément culturel, aptitude psychologique et morale du peuple. Masse apparemment amorphe mais en réalité vivante et créatrice. »

(FOCILLON, *Réveil et Survivance.*)

La formation et le devenir de toute culture, de tout mode d'expression dépendent de plusieurs facteurs différents. Selon Strzygowski [1] ils seraient au nombre de trois : en premier lieu les forces immanentes au sol, la stabilité du climat et les ressources du pays, déterminant le tempérament et le caractère de ses habitants; ensuite les influences et les apports étrangers qui enrichissent une culture et, quelquefois même, font dévier son développement normal; enfin la loi biologique à laquelle sont soumises les créations de l'esprit aussi bien que les organismes vivants, et qui les conduit de la naissance à la maturité jusqu'au déclin final [2].

Il est donc nécessaire pour la compréhension historique d'un style de connaître le rôle joué par chacune de ces trois forces constituantes et de déterminer, par l'analyse, celle qui, à chaque moment, prend une valeur prédominante.

---

[1] Josef STRZYGOWSKI, *Die Krisis der Geisteswissenschaften,* Wien 1923 et du même auteur : *Kunde, Wesen und Entwicklung,* Wien 1922.

[2] Henri Focillon reconnaît comme Strzygowski trois forces constituantes dans le devenir d'un style; avec quelques légères modifications les deux savants comprennent sous différentes dénominations les mêmes forces et impulsions.

Si nous entreprenons dans cette étude la recherche des influences étrangères, plus précisément, des influences hindoues dans l'art copte, cela ne signifie donc nullement que nous pensons que le devenir de ce style en dépende. Au contraire, comme nous avons essayé de le montrer par ailleurs, cet art est avant tout un réveil spontané et intense de l'art autochtone égyptien [1].

Toutefois il importe de connaître quels symboles et quelles formes étrangères ont été absorbés, ne fût-ce que pour mieux déterminer, par contraste, la richesse du fonds propre et particulièrement pour noter à quelles influences l'âme copte était particulièrement prédisposée.

Définir les influences hindoues dans l'art copte est donc aussi important pour la connaissance de la genèse de ce style, comme il est intéressant de connaître les sources et affluents d'un fleuve. Surtout que les débuts de l'art copte nous reportent à une époque hautement complexe et riche en problèmes historiques et psychologiques, celle de l'avènement du christianisme. On y saisit sur le fait l'intervention des facteurs matériels et spirituels ainsi que leur interdépendance et l'on peut dégager ainsi certaines lois générales du devenir historique.

Vollbach [2] dit avec juste raison : «L'art copte est comme le foyer de ces combinaisons d'influences appartenant à cette région où se rencontrent et se nouent l'Europe, l'Asie et l'Afrique. La question sur les influences asiatiques centrales, hindoues, dans l'art copte, fait donc partie du problème collectif concernant le bassin méditerranéen au début de notre ère.»

Un examen des influences de l'art hindou sur l'art copte ne cherche donc pas uniquement à définir l'origine des motifs, des symboles ou des formes, mais à montrer l'interdépendance des deux cultures, voire la parenté qui les unit. Car même les emprunts les moins contestables ne donnent pas lieu à des répétitions aveugles, mais le plus souvent à des créations nouvelles qui démontrent un même penchant, une prédisposition vers certaines formes, à certains mythes, qui ont pour base un état de conscience analogue [3].

---

[1] Hilde Zaloscer, *L'immanence de l'Art copte, Valeurs,* n° 111, p. 58.

[2] W. T. Vollbach, *Sculpture sur bois coptes, Cahiers d'Art,* IVe année, p. 193.

[3] Henri Focillon, *Moyen-Âge, Survivances et réveils,* Valiquette 1943.

* * *

Le style de l'art copte n'est pas uniforme, il démontre de telles différences de conception et d'attitude spirituelles, qu'il est quelquefois difficile d'y voir des œuvres de la même inspiration artistique.

Tandis que la *Sculpture décorative* copte décèle un style très caractéristique et définitivement copte, dont la genèse est purement copte, on trouve dans la *sculpture figurée* tout un groupe d'œuvres dont la facture très particulière porte les signes certains d'une influence étrangère (pl. I). Ces monuments ont été signalés à différentes reprises, mais jamais le problème n'a été traité dans son ensemble. Il s'agit donc, d'abord, de recueillir tout ces monuments épars, de définir le degré et l'intensité des infiltrations et imprégnations étrangères pour ensuite aller à la recherche de la cause profonde. Car démontrer les influences étrangères n'est certainement pas un but en soi; elles complètent, il est vrai, le tableau de la genèse et du développement d'un style, mais avant tout nous indiquent un rapport culturel, qui selon son intensité peut révéler un rapport historique, une communauté culturelle plus ou moins étroite et dont la répercussion peut se faire ressentir dans des domaines extra-artistiques.

Kitzinger [1] dans son excellente étude a déjà relevé l'existence de ces deux styles différents dans l'art copte. Cette différence ne paraît pas essentielle à l'auteur et il y voit un développement génétique : «Considered stylistically the soft carvying are the directs antecedents of the hard.» Et plus loin : «In fact we can now trace a line of development from the soft carwing at Ahnas late in 4 cent. to the hard group at about 450 and to highly abstract and conventionalized 6 cent. work in Bawit.» Kitzinger cite, à l'appui de sa théorie, le développement du chapiteau. L'argument serait probant si un tel développement existait, si une transformation évolutive du style mou au style dur avait lieu dans l'art copte, alors ce développement devrait exister dans l'évolution du chapiteau. Or cette évolution du style mou au style dur ne peut être établie sur des faits et

---

[1] Ernst Kitzinger, *Notes on early coptic sculpture* (*Archeologia or miscellaneus tracts*), Oxford 1938, p. 187 sq.

Kitzinger doit avoir recours à des exemples de chapiteaux palestiniens. Il ne peut d'ailleurs s'empêcher d'avouer qu'Ahnas, représentant le principal du style mou, est en dehors du développement général du style copte.

En réalité, les chapiteaux d'Oxyrrhinchos que Kitzinger compare à ceux d'Ahnas, et qui sont antérieurs à ces derniers et *a fortiori* devraient appartenir au style mou, comme les chapiteaux d'Ahnas même, sont entièrement et nettement taillés dans le plus pur style dit «dur» et le style «mou» est à peu près inexistant dans les chapiteaux. C'est surtout dans la sculpture figurée qu'il se révèle.

L'idée générale de l'étude de Kitzinger, qui ne veut voir dans l'art copte qu'un art essentiellement autochtone, mais hellénisant, le mène à nier toute influence étrangère. Point par point, débutant par la forme du fronton brisé, l'acanthe, etc., Kitzinger démontre que ces formes particulières ainsi que leur style sont originaires de l'Égypte et ne seraient que des formes dégénérées ou hybrides de l'art hellénistique : «We conclude that Coptic sculpture as far as its decorative setting is concerned, was chiefly developed from hellenistic tradition of Egypt itself[1] and Oxyrrhinchos provides a strong argument in favour of the belief that Coptic art was originally a provincial offshoot of late antique art in Egypt.» (Par là Kitzinger ramène le problème de l'art chrétien à ce même point où il débuta il y a 50 ans dans la controverse Strzygowski-Riegl et qui se résume dans les ouvrages : *Spätrömische Kunstindustrie* de Riegl et *Hellas des Orients Umarmung* de Strzygowski.)

La chronologie des monuments de l'art copte très subtilement établie par Kitzinger et qui en même temps représente le premier essai d'une chronologie proprement dite paraît être exacte, les dates bornes sont d'une rigoureuse vérité, mais dans la question des origines, Kitzinger, dans son désir d'établir la dérivation de l'art copte de l'art hellénistique, nie toute influence extérieure. Or, il suffit de remarquer que si l'acanthe du style abstrait, analytique, apparaît dans cette forme à Oxyrrhinchos pour la première fois, cela ne prouve nullement encore que c'est là et en ce moment-là qu'il a été créé sous l'influence hellénistique. Cela prouve

[1] Kitzinger, *l. c.*, p. 199.

peut-être que la période du début de l'art copte, comme tant d'autres périodes, a été mal choisie par la tradition et qu'un art copte, un esprit copte, existaient en Égypte déjà avant le IIIe siècle, donc avant l'introduction officiel du christianisme. Peut-être peut-on le situer vers le début de notre ère ou même plus tôt encore. Libérés des entraves de l'empire vieilli et affaibli, une pensée nouvelle, un style nouveau apparaissent. Mais il n'est pas forcément dépendant du christianisme ni indissolublement uni à celui-ci : ils émanent tous les deux de la même source : le christianisme est un don, une preuve de la fécondité de l'esprit créateur de l'Orient. Il faut y voir non pas une cause, mais plutôt un effet, au même titre que l'art copte lui-même.

Cependant parler d'une création artistique entièrement autochtone en Égypte à un moment où tout l'Orient — des Indes jusqu'en Égypte — est en effervescence, à un moment où le pivot de la civilisation méditerranéenne se déplace vers l'Orient, — comme le prouve le déplacement de la capitale de l'Empire de Rome à Constantinople — à un moment où la grande migration des peuples venant de l'Extrême-Orient est sur le point de balayer l'Europe, cela nous paraît inadmissible. Cette indépendance supposerait un isolement complet, une ère de repos historique, ce qui serait en exacte contradiction avec tout ce que nous savons de ce moment historique. — Que voyons-nous en effet ? Une ère nouvelle s'ouvre, pendant le millénaire suivant, l'Europe perd son indépendance spirituelle et elle apparaît dans son art comme de nouveau rattachée par des liens nouveaux au continent mère. (En réalité, ce sont de vieilles croyances, de vieilles formes, en partie apportées par les fils des immenses steppes, en partie jusque-là recouvertes par des civilisations étrangères qui réapparaissent.) Une régression culturelle replonge le bassin de la Méditerranée dans son passé. Il n'en est pas moins vrai que le pendule des influences culturelles et spirituelles qui oscillait de l'Ouest vers l'Est aux temps de l'hégémonie gréco-romaine revient en sens contraire : le flot des peuplades lointaines apporte des formes artistiques qui lui sont propres. L'art du Moyen-Age européen est en bonne partie oriental. On y décèle, à côté d'un héritage venant de sa propre préhistoire, des éléments épars et variés importés d'Asie.

La césure qui marque le début de notre ère ne serait donc pas pour une fois un terme fortuit et comme cela arrive souvent une convention

qui ne correspond pas à la réalité — mais elle marquerait vraiment le début d'une nouvelle époque, caractérisée par la reprise de conscience du continent asiatique.

Est-il permis de croire que dans le cataclysme qui bouleverse le monde méditerranéen, l'Égypte seule n'ait pas été touchée? Les grandes migrations qui transforment l'organisation de l'Europe et de l'Asie Mineure n'auraient-elles pas affecté l'Égypte? Et aucune répercussion de ces grands remous ne serait venue bouleverser la paix dans la vallée du Nil?

En dehors de ces considérations historiques d'ordre général une analyse des formes montre également la faiblesse de la thèse de Kitzinger. Les monuments que notre auteur réunit sous le style mou n'appartiennent nullement au «stage not yet remote from classical standard»[1]. Les monuments du style mou d'Ahnas n'ont en effet point de parallèles parmi les œuvres de l'art classique. Où sont donc les modèles classiques pour ces corps désossés, gras et mous que nous trouvons à Ahnas? En réalité, il ne peut s'agir d'un style hybride et dégénéré provenant du classique. Aucun exemple ne peut étayer cette thèse. Ce style d'une facture toute particulière, d'un modelé tellement caractéristique, aux ombres douces et caressantes enveloppant des corps charnus et voluptueux, couverts de lourds bijoux exotiques, pour lequel aucun parallèle classique ne peut être signalé, tous ces traits ont leur modèle, non pas dans l'art hellénistique, mais dans l'art hindou et dans l'art de l'Asie centrale (fig. 12, pl. XIII). Le style mou et le style dur ne sont donc pas, comme Kitzinger le développe, deux phases successives d'un même style, mais deux styles d'origines différentes.

* * *

Les rapports entre l'art de l'Égypte — surtout à l'époque copte — et celui des Indes ont été déjà signalés par plusieurs auteurs. L'étude qui a traité cette question de la manière la plus approfondie est certainement celle de Berstl[2], qui a rassemblé un très riche matériel.

---

(1) Kitzinger, *l. c.*

(2) Hans Berstl, *Indo-koptische Kunst*, *Jahrbuch für asiatische Kunst*, 1924, p. 165-190.

L'étude de Berstl se base sur deux motifs principaux : le motif de l'homme assis sur les jambes croisées ou sur une jambe repliée, les bras croisés sur la poitrine, dans une attitude méditative, et celui de la femme nue, debout, une jambe croisée et un bras levé. Motifs que Berstl appelle tendancieusement par leurs noms hindous : le Yogi et la Yakschini. Berstl analyse ces motifs et les suit dans leur cheminement vers l'Ouest où il les signale en Occident jusqu'en France. Il les trouve aussi en Égypte où ils sont très répandus à l'époque copte[1]. (Déjà Héron de Villefosse[2] avait reconnu le motif du Yogi comme étant extra-européen et les jambes croisées l'avaient fait penser aux Indes d'où il aurait été importé pas l'entremise de l'Égypte. Il supposait que ce sont les cultes étrangers, notamment les mystères isiaques répandus jusqu'en Suède qui auraient favorisé l'entrée de ce motif en Occident. Ainsi par exemple la statuette de Velaux[3], qui appartient à ce groupe, porte comme motif décoratif sur le fronton un rat, motif reconnu par Reinach et par Grünwedel comme des symboles purement hindous.)

Suivant les monuments un par un, Berstl remonte le courant et démontre non seulement que c'est aux Indes que la représentation de l'homme assis sur ses jambes, les bras croisés sur la poitrine, conserve le geste hiératique dans toute sa rigueur, mais encore que ce geste y est chargé de son sens profond. Tandis que, en Europe, les jambes repliées avec les bras sur la poitrine ne représentent qu'un geste vide, dépourvu de signification, aux Indes cette pose représente le Yogi dans l'attitude de la méditation, celle qui sera adoptée par Bouddha lui-même. Et Berstl conclut que si cette pose possède sa signification iconographique aux Indes, c'est aux Indes qu'il faut chercher son origine et c'est là que se trouverait son point de départ.

Le second motif que Berstl examine et qu'il appelle aussi par son nom hindou, indiquant par là que ce motif possède également sa signification iconographique aux Indes, est celui de la Yakschini. Une femme nue

---

(1) Berstl, pl. 100/4, 103/2, 3.

(2) Héron de Villefosse, *Le Dieu gaulois accroupi de Bouray* (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*), 1912, p. 244.

(3) A. Bertrand, *Les Divinités gauloises*, *Revue archéologique*, 1882, vol. I, p. 321.

ornée de riches bijoux se tient debout sous un arbre, les jambes croisées dans un déhanchement lascif. Un bras levé s'agrippe aux branches de l'arbre, tandis que l'autre bras et une jambe enlacent généralement le tronc. La poitrine est opulente, le sexe accentué, la tête presque toujours souriante, toute la représentation est imprégnée d'une atmosphère de volupté. Or, ce motif est très fréquent dans l'art copte (fig. 5, pl. III et VIII). Quelquefois la pose originale est rigoureusement maintenue, quelquefois elle apparaît avec de légères modifications, ainsi par exemple l'arbre disparaît ou bien l'homme se substitue à la femme ou bien encore les deux bras levés portent des objets de culte comme des sistres ou bien une croix (fig. 5, pl. VIII). Mais dans tous ces monuments, les jambes croisées, le déhanchement du corps nu orné des bijoux caractéristiques révèlent nettement le modèle original. L'identité de la pose est évidente et, en dépit des modifications, la femme nue que nous retrouvons dans l'art copte est sans aucun doute la Yakschini hindoue qui orne les stoupas bouddhiques depuis le IIe siècle avant notre ère. Les plus anciennes se trouvent sur la Torana Est à Santschi, sur un pilier à Barhut et à Bodh-Gaya, mais nous la retrouvons identique sur le temple du Rajarani à Buvaneshvara datant du XIIe siècle (pl. II)[1].

Le motif de la Yakschini paraît ici riche de signification, et sans vouloir aborder un problème que nous nous réservons de traiter ailleurs, remarquons seulement qu'il ne peut s'agir ici d'un motif purement décoratif, ni simplement de la représentation d'une danseuse, mais d'un motif religieux très ancien, d'un symbole qui s'unit à un autre symbole, celui de l'arbre sacré.

Devant le grand nombre des figurations du Yogi et de la Yakschini dans l'art copte, déjà Berstl, avec une remarquable sagacité, se demande si l'on ne pourrait pas voir dans ces monuments bien plus qu'une simple influence hindoue et s'il ne faudrait pas y déceler les signes d'un art eurasiatique, les indices d'un courant souterrain reliant ces deux contrées.

La thèse de Berstl peut être confirmée aujourd'hui par de nombreux arguments historiques et autres, soulignant les rapports étroits existant entre les Indes et l'Égypte.

[1] William COHN, *Indische Plastik;* Berlin 1923, pl. 3, 14, 59.

Pour rester sur le terrain iconographique, on peut ajouter aux deux motifs étudiés par Berstl entre autre un motif très révélateur : celui que nous appelons la femme au voile.

Au Musée de Trieste, de provenance inconnue mais venant probablement d'Ahnas se trouve un relief qui montre deux femmes nues debout (pl. III). Elles portent comme la Yakschini des lourds bijoux : des grandes boucles d'oreilles et un gros anneau autour du cou, enrichi d'un grand médaillon. Les jambes sont croisées, et de leurs bras levés elles tiennent un bandeau plat, qui est large au milieu et se rétrécit vers les extrémités. Ces bandeaux sont traités sur le monument d'une façon tellement sommaire que leur signification est incertaine. Or, nous voyons sur un autre relief provenant d'Ahnas, toujours actuellement au Musée copte du Caire (pl. IV)[1], appuyée sur un monstre marin, une femme nue; comme celle du relief de Trieste elle tient les jambes croisées et, enroulée autour de ses bras, flottant au-dessus de sa tête, une écharpe finement plissée. Ce voile, lui aussi, large au milieu, se rétrécissant vers les bouts, explique le bandeau plat, porté par la femme sur le relief précédent. Il est permis d'y voir une forme simplifiée du voile. A ces deux exemples ajoutons une série d'autres monuments (pl. V, VI, VII). Il en est encore d'autres en ivoire ou en bronze et particulièrement sur des tissus (fig. 1)[2]. Partout nous retrouvons le motif de la femme déployant au-dessus de sa tête son voile enflé par le vent.

La signification de ce sujet nous est inconnue pour le moment. S'agit-il d'une pose accidentelle ou bien d'un sujet iconographique déterminé comme le Yogi et la Yakschini, la «woman on the tree», lesquels d'ailleurs aussi attendent encore toutes les deux leur éclaircissement définitif?

Essayons d'abord de circonscrire les aires où, en dehors de l'Égypte, nous pouvons signaler ce motif : peut-être arriverons-nous ainsi à trouver son lieu d'origine. Nous pourrons alors découvrir par l'analyse la signification et du geste et des accessoires : le voile et le dauphin.

[1] Ugo MONNERET DE VILLARD, *La scultura ad Ahnas,* Milan 1823, fig. 21, 22, 23, 24, 28, *Catalogue du Musée copte,* n° 4475.

[2] Voir aussi R. PFISTER, *Tissus coptes au Musée du Louvre,* Paris 1932, fig. 19, pl. 14.

Le motif tel qu'il apparaît dans l'art copte se trouve dans l'art classique surtout dans l'art hellénistique. Il est généralement interprété comme une danseuse, tandis que Monneret les appelle des néréïdes. Ainsi nous voyons la femme au voile sur un sarcophage de l'époque hellénistique au



Fig. 1. — Tissu décoré (Musée du Louvre).

Musée de Naples[1] représentant le cortège de Dionysos. De même la femme au voile apparaît trois fois sur un autre sarcophage au même Musée représentant la création de l'homme (fig. 2)[2]. Le geste de la

[1] *Mythologie générale,* Paris 1935, p. 156. — [2] *Mythologie générale, l. c.,* p. 84.

femme sur les monuments coptes et sur les monuments grecs est absolument le même. Cependant nous constatons une grande différence. Sur



Fig. 2. — Danseuse dans la scène de la création de l'homme (Détail du sarcophage au Musée de Naples).

les monuments grecs, la femme au voile est toujours habillée. D'autre part, elle ne porte pas la même profusion de bijoux que la femme au voile

sur les sculptures coptes. Le mouvement du corps est également différent : sur les monuments coptes le déhanchement et les jambes croisées caractéristiques, sur les monuments grecs : un pas de danse.

Un troisième sarcophage nous montre encore une fois la femme au voile (fig. 3)[1]. Celui-ci représente Aphrodite même, mais elle est agenouillée et, en dépit de sa nudité, elle ressemble moins à la figure copte que les femmes habillées des sarcophages précédents. — La femme déployant son voile en arc est donc fréquente dans l'art classique. Cependant fait assez étrange, il change ici de propriétaire : une fois il orne une bacchante, comme sur le sarcophage ci-dessus mentionné, sur un autre c'est une néréide qui le déploie. Nous l'avons vu porté par Aphrodite mais même Europe le déploie sur son taureau ainsi que Hélé chevauchant son bouc[2]. Mais même une divinité mâle peut porter le voile, tel que Pluto par exemple[2] Or, le fait que le porteur du voile change si facilement nous rend impossible de définir par lui un personnage particulier — tout au moins dans l'art classique — et nous porte à croire plutôt à un accessoire symbolique et non point à un attribut défini.

En dehors de la Grèce nous retrouvons la femme au voile dans l'art des Indes[3] où on la voit telle que nous la connaissons déjà : femme opulente, ornée de lourds bijoux (fig. 4); tout y est : boucles d'oreilles, bracelet sur les poignets, chaîne croisée entre les seins et finalement le voile déployé. Ici la ressemblance avec la sculpture copte est certainement plus accentuée.

Ainsi donc, la femme au voile se trouve d'un côté dans l'art grec et d'autre part dans celui des Indes. Remarquons dès à présent que la ressemblance des figures coptes avec les sculptures hindoues est de loin plus accentuée, puisque ici la femme est nue et ornée des mêmes bijoux, et c'est aussi — et avant tout — aux Indes que nous trouvons cette facture plastique molle et tellement différente du modelé classique, combiné avec le déhanchement du corps et les jambes croisées Cependant même si nous avons pu constater des spécimens de la femme au voile jusqu'aux Indes, nous ne somme pas parvenu à l'identifier. Or, la femme est très souvent accompagnée par un animal qui paraît être un attribut défini ou tout au moins lié à la femme au voile, et qui pourrait nous aider à découvrir le mystérieux personnage qui se cache derrière ce personnage. Sur le relief du Musée de Trieste (pl. III), nous avons mentionné le dauphin qui apparaît entre les deux femmes. De même sur le relief au Musée du Caire (pl. IV) la femme chevauche un hippocampe tandis qu'un petit amour est assis sur un dauphin et deux autres dauphins

[1] *Mythologie générale, l. c.*, p. 125.

[2] Voir Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints.*

[3] *Mythologie générale, l. c.*, p. 316.



Fig. 3. — Aphrodite au voile (Détail d'un sarcophage dans la Galerie Borghèse Rome).



Fig. 3 *b*. — Le rapt d'Europe (Musée Copte, Le Caire).

nagent à côté d'elle. Dans le même musée, deux autres reliefs représentent notre femme au voile et, dans les deux cas, elle est étendue sur un dauphin [1] (pl. V). Il est intéressant de noter que sur les deux reliefs elle tient les jambes croisées dans l'attitude typique, que nous connaissons si bien. Le motif du dauphin avec la femme au voile est également fréquent dans



Fig. 4. — Motif de la femme au voile (Temple d'Aihole, Indes).

les tissus coptes. Le dauphin apparaît quelquefois sans la femme, seul ou bien accompagné de petits amours. Sur un fragment sculpté au Kaiser Fridrich Museum à Berlin [2], on voit par exemple deux dauphins chevauchés par des amours flanquant une coquille. Bien que l'animal

[1] Monneret, *l. c.*, fig. 23, 24. — [2] Monneret, *l. c.*, fig. 26.

soit quelquefois muni d'une gueule de lion ou de crocodile, l'arrière-train suggère toujours un dauphin. Le bronze (fig. 5) au Musée du Caire [1] montre une transformation assez intéressante : la femme nue, debout, les jambes croisées, porte dans ses mains levées le symbole de la croix, tandis que deux dauphins se tiennent à ses côtés. Elle a évidemment enlevé ses bijoux. Le symbole païen du voile a cédé la place au symbole chrétien.



Fig. 5. — Bronze de la femme aux dauphins (Musée Copte, Le Caire).

Le motif du dauphin de son côté est connu depuis longtemps dans l'art classique et il remonte à une très haute antiquité. Il apparaît comme élément décoratif déjà dans l'art crétois [2]. Or, il est employé aussi dans l'art grec. Sur un vase peint, la herme de Dionysos est vêtue d'un habit décoré de dauphin [3] et, curieuse coïncidence, c'est encore en rapport avec Dionysos et le pampre que nous la voyons sur une coupe au Musée de Münich [4].

Laissons de côté pour le moment cet étrange rapport entre le dauphin et Dionysos et constatons seulement que sur ces monuments le dauphin est employé sans aucun rapport apparent avec la femme au voile. D'autre part le dauphin apparaît aussi dans le cortège de Poseidon et d'Aphrodite; il figure d'abord à titre d'accompagnement, illustrant la mer sans aucune signification ou valeur individuelle apparente. (Mais peut-être ses relations avec Aphrodite relèvent-elles un symbolisme plus profond.)

(1) Strzygowski, *Koptische Kunst, Catalogue général du Musée du Caire*, Vienne 1904, fig. 9101; Monneret, *l. c.*, fig. 103.

(2) Marthe Oulié, *Les animaux dans la peinture de la Crète préhistorique*, Alcan, Paris, fig. 5, 56, 59.

(3) Roscher, *Denkmäler des klas. Altertums*, *l. c.*, vol. I, p. 432, fig. 479.

(4) Roscher, *l. c.*, vol. I, p. 446.

Par contre, nous trouvons le dauphin dans la mythologie grecque formant le noyau même pour ainsi dire du mythe de Leucothée, connue aussi sous le nom de Ino.

D'après un mythe d'origine corinthienne, le roi Athanas devant sacrifier ses enfants perd la raison et, dans sa démence, il persécute la mère Leucothée. Pour échapper à sa fureur, elle se jette du haut d'un rocher dans la mer [1]. Elle est alors transformée en dauphin et devient une divinité marine bienveillante, venant au secours des naufragés. Dans certains mythes locaux à Ténédos, Leucothée est vénérée comme petite-fille de Poseidon. Comme telle elle revêt aussi la forme d'un dauphin ou tout au moins elle est accompagnée de cet animal. (Il semble qu'il s'agisse ici aussi, comme c'est si souvent le cas, d'un animal totémique, qui dans cette phase de l'évolution mythologique devient l'attribut de la divinité.) [2]

D'après Homère, Leucothée serait la fille du roi Kadmos de Thèbes et sœur de Sémélé et Agavé. Elle épouse Athamas. Ces deux faits l'identifient à Ino et les textes classiques se réfèrent à Ino ou à Leucothée en désignant la même personne. Dans un accès de démence Leucothée se jette du haut du rocher molyrien — situé entre Mégare et Corinthe — dans la mer. Sur les prières de Dionysos et d'Aphrodite elle sera admise par Poseidon parmi les néréïdes. Leucothée, qui signifie la «blanche» ou bien «la femme de la mer» pour rappeler l'écume dont elle sort, ressemble par ce point à Aphrodite avec laquelle elle possède encore certains autres traits communs. A part l'allusion à l'écume dont toutes les deux divinités seraient issues, toutes les deux sont accompagnées par le dauphin. Enfin Leucothée possède un voile magique, le «krydemnon» qui paraît avoir les facultés pareilles au «porphyris» d'Aphrodite.

Le krydemnon de Leucothée joue un rôle important. D'après Homère [3], Leucothée apparaît à Ulysse après son naufrage. Elle lui conseille de prendre refuge chez les Phéaciens et elle lui donne son voile qu'Ulysse devra rejeter dans les flots dès qu'il sera arrivé sain et sauf à la rive. Ulysse

(1) D'après Pauly-Wissowa, *Real-Lexicon der klassischen Alterumswissenschaft*, vol. 12, part II.

(2) Salomon Reinach, *Mythe, Cultes et Religion*, Paris 1908.

(3) *Odyssée*, v. 353 et seq.

suit le conseil de sa bienveillante protectrice. Il rejette après son sauvetage le voile et «la déesse le saisit de ses deux mains» (*sic*). Nous trouvons donc, chez Homère, Leucothée comme divinité protectrice des naufragers et en même temps nous reconnaissons en elle la femme possédant un voile magique «qu'elle tient de ses deux mains».

D'après un autre mythe de Laconie, Leucothée qui est la sœur de Sémele se cache — après que cette dernière soit morte par les machinations de la jalouse Héra — avec l'enfant Dionysos dans la grotte Brasiai, pour échapper au courroux de la déesse. Elle élève le jeune dieu en cachette (Homère d'autre part raconte que Dionysos fut élevé par *les nymphes* dans la grotte de Nyssa).

Nous constatons donc que Leucothée apparaît dans différents mythes sous différents aspects et qu'elle est traitée par les textes sous des formes très variées. De même les arts plastiques se sont emparés du personnage de Leucothée et ont repris son histoire sous ses multiples et divers aspects. Ainsi sur le trône à Hymaklaia, Leucothée était représentée avec l'enfant Dionysos dans les bras, le protégeant contre la furieuse Héra [1]. Sur des monnaies corinthiennes, elle se tient sur le haut d'un rocher, l'enfant Mélikertes dans ses bras, le protégeant contre Athamas, tandis que, en bas, dans la mer, un dauphin paraît l'attendre. D'autres monnaies la montrent avec Ulysse devant lequel elle déploie son krydemnon protecteur. Sur une mosaïque du Vatican [2], elle chevauche un monstre marin en déployant son voile comme un nimbe au-dessus de sa tête. Et sur des monnaies de l'époque d'Antonin, Leucothée, debout, retourne la tête en arrière et de ses deux mains elle tient son krydemnon enflé par le vent. A ses pieds nage un hippocampe [3].

Ainsi de même que la poésie laisse à Leucothée une physionomie très indécise la montrant tantôt comme marâtre cruelle, tantôt comme

[1] On connaît le mythe pittoresque de la trahison de Héra qui perdit sa rivale sans pourtant pouvoir faire périr son fils. Le mythe de Dionysos se compose de différents récits. D'abord sa gestation dans la cuisse de Zeus, mythe dont nous ignorons la signification; ensuite ses luttes avec ses adversaires, le roi Lycurque, le roi Penthée, les filles de Mynyas, les pirates étrusques, transformés en dauphins et enfin sa campagne triomphale aux Indes.

[2] Pauly-Wissova, *l. c.*, p. 2297 et seq.

[3] Pauly-Wissova, *l. c*, p. 2297 et seq.

mère dévouée, tantôt encore comme bacchante déchaînée, de même les arts plastiques connaissent plusieurs versions du mythe de Leucothée. Sous la diversité des manifestations, résumons les traits principaux qui paraissent former le noyau du mythe primitif : épouse d'Athamas, elle est parfois la persécutée, parfois la persécutrice, mais dans les deux cas elle se précipite dans les flots où elle est transformée en dauphin. Ce saut dans la mer paraît donc un motif important. En second lieu, comme sœur de Sémélé elle élève l'enfant Dionysos et finalement elle sauve avec son voile des naufragers, c'est-à-dire qu'elle leur rend la vie.

Ainsi donc, partant du dauphin nous sommes arrivés non seulement à identifier la divinité qui se cache sous les traits de cet animal mais aussi à découvrir en elle la femme au voile. Celle-ci cesse d'être anonyme pour devenir Leucothée, déployant le krydemnon et, d'autre part, Leucothée n'est plus seulement la divinité transformée en dauphin mais aussi la propriétaire d'un voile miraculeux.

Si maintenant nous revenons au mythe si riche et si complexe de Leucothée, il est clair que ces multiples et différentes aventures dénotent ou bien une personnalité issue de la fusion de plusieurs personnages ou bien un nouveau personnage qui se serait cristallisé autour de différentes aventures qui à l'origine appartenaient à divers héros. Nous avons toute raison de croire que Leucothée n'est pas un personnage formé d'un seul coup. Déjà le fait qu'elle est connue sous deux noms différents indique la complexité du personnage et nous avons déjà constaté entre autre la parenté qui l'unit à Aphrodite. (Le mythe d'Hercule montre une diversité et une richesse analogues. Il est en réalité la fusion de différents exploits attribués à différents héros locaux, enrichis à la suite par des apports étrangers.)

Ces rapports de Leucothée avec le dauphin d'une part et avec Dionysos d'autre part étant posé, examinons de plus près le voile. Comme nous l'avons déjà constaté, le voile n'est pas uniquement réservé à Leucothée. Nous l'avons trouvé tout d'abord très souvent porté par les néréides; cela est encore compréhensible : comme il s'agit de compagnes de Leucothée, elle aurait pu leur transmettre cette parure. Mais ce qui est plus étonnant, c'est que nous le trouvions chez des danseuses et en particulier chez des danseuses du cortège dionysiaque : bacchantes et ménades.

Nous les avons déjà vues sur plusieurs sarcophages. Elles figurent aussi très souvent sur des vases peints : le corps cambré, les bras levés, elles déploient au-dessus de leur tête le voile que nous connaissons si bien. Il s'agit ici ni de Leucothée, ni des néréïdes, mais des bacchantes et les gestes qu'elles exécutent sont les gestes des danses orgiaques. Mais ce geste de bacchante, Homère l'a décrit chez Leucothée. Comment expliquer cette coïncidence ? D'où vient cette parenté entre Leucothée et les néréïdes d'une part, Leucothée et les bacchantes d'autre part ?

Au prime abord le rapprochement avec Leucothée et les bacchantes paraît tout à fait arbitraire et peut être dû uniquement à un hasard. Mais à un examen plus serré cette parenté devient moins fortuite. Nous découvrons que plusieurs liens existent entre ces trois termes. C'est Leucothée, sœur de Sémélé, qui, après la mort de cette dernière, élèvera Dionysos enfant, créant ainsi un premier rapprochement avec le dieu. Ainsi, si Sémélé est la mère du dieu, Leucothée est celle à qui revient de droit ce titre, puisque c'est elle qui l'élève. En outre, c'est Dionysos qui intervient auprès de Poseidon pour qu'il accepte Leucothée parmi les divinités marines.

Et comme les ménades et leurs danses orgiaques font partie du culte dionysiaque, il est permis de rattacher indirectement Leucothée à ce culte.

Mais une confirmation nous est fournie par d'autres allusions qui ont trait à Dionysos et à son culte dans le mythe de Leucothée. Il y a le motif de la folie, de la démence extatique dans laquelle les ménades se plongent par la danse et qui rapproche étrangement Leucothée de celles-ci. A plusieurs reprises la démence joue un rôle dans le mythe de Leucothée. D'abord c'est son mari qui, frappé de démence, la persécute, ensuite, c'est elle-même qui, dans un accès de folie, se précipite dans la mer. Cet accès de folie nous aimerions l'interpréter non pas uniquement comme un geste de désespoir mais plutôt comme un geste rituel, un geste kathartique purificateur [1].

De plus, nous constatons des rapports directs entre Leucothée *alias* Ino et les bacchantes et il ressort qu'elle-même était en définitive une bacchante. Ainsi dans un ancien conte, Athamas cherche son épouse et

[1] Louis Séchan, *La danse grecque classique*.

trouve la fuyarde parmi les bacchantes sur le Mont Parnasse. D'autre part, Euripide dans ses «Bacchantes» parle de la Bacchante Ino, qui dans sa frénésie homicide se jette sur Pentheus et, avec sa propre mère Agavé, déchire l'infortuné [1].

Ainsi nous pouvons établir un rapport direct entre le mythe dionysiaque et le mythe de Leucothée et nous comprenons maintenant que le voile puisse tantôt être porté par une naïade, tantôt par une bacchante — Leucothée étant l'une et l'autre. Ce rapport — assez étrange d'ailleurs et digne d'un examen approfondi — entre ces deux mondes : ainsi le monde marin en général et le monde dionysiaque, est illustré par exemple par des ménades chevauchant des monstres marins et les néréïdes qui sont souvent aussi appelées les bacchantes de la mer. Homère déjà identifie les ménades et les nymphes — autre forme de néréïdes — disant que de nourrices de Dionysos elles deviennent ses prêtresses. Sur le vase ci-dessus mentionné nous avons vu Hélé chevauchant un bouc, entourée de dauphins et de Dionysos, et nous avons également mentionné le dauphin comme motif décoratif sur les vêtements de Dionysos [2]. Il existe donc un connexe entre ces deux domaines et Leucothée au voile et au dauphin d'un côté et Dionysos et les bacchantes et leur voile de l'autre paraissent être les éléments constitutifs d'un cycle mythologique commun.

Ceci dit, que signifie donc le geste des mains levées serrant les deux bouts du voile déployé ?

Les bacchantes et les ménades, qui font partie du cortège de Dionysos, portent, dans leur fonction de prêtresses, différents objets de culte, dansent et chantent à travers la forêt en proie à une sorte d'extase mystique et frénétique en même temps. C'est ainsi que Euripide nous les décrit dans ses «Bacchantes» et que les représentent les peintres et les sculpteurs : tantôt la tête renversée en arrière, et le corps cambré, tantôt les bras levés dans un geste violent et hystérique. Un des plus beaux exemples est la ménade de Scopas la montrant précisément dans cette pose extatique. Mais ne s'agit-il vraiment que d'une danse exécutée dans un état de lubricité ? Et les danses orgiaques ne sont-elles réellement rien d'autres que des réjouissances en l'honneur de Dionysos ?

[1] Walter Pater, *Greek Studies,* London 1928. — [2] P. 16.

Séchan, dans son étude [1], examine les différentes formes de la danse grecque et oppose aux emmelies et aux danses gymniques les danses orgiaques. Il constate la différence fondamentale entre ces deux formes de danses : les graves emmelies, — comme les appelle Platon, — et les danses gymniques ne formant qu'un. Il souligne l'étrangeté du caractère des danses orgiaques dans l'ensemble des danses grecques, qui sont, d'après l'auteur, de nature sensiblement différentes. Et Séchan conclut que ce sont des apports venus de loin, l'expansion des grandes contagions venues de la Thrace et du monde asiatique auxquels ces danses seraient dues. Comme il a été prouvé aussi ailleurs, des cultes religieux de provenance asiatique viennent depuis une époque très ancienne s'introduire en Grèce [2]. En premier lieu le culte de la grande Mère Cybèle et de son fils Attis; ensuite le culte de Dionysos qui tranche si nettement avec les pratiques religieuses et le goût des Hellènes et que Euripide aussi bien que Strabon déjà qualifient de barbare [3]. Homère ne mentionne Dionysos que deux fois et il n'est pas impossible que ces parties aient été ajoutées postérieurement; d'ailleurs il parle de Dionysos comme du plus jeune parmi les dieux et qui n'a jamais été reçu parmi les Olympiens. Hésiode aussi se réfère à Dionysos et à sa mère Sémélé comme à de nouveaux dieux. Et Hérodote dit explicitement que Dionysos fut le dernier Dieu que les Pelasgue reçurent [4].

C'est aujourd'hui un fait généralement admis que Dionysos soit une divinité étrangère importée en Grèce, soit de la Thrace soit de l'Asie Mineure. Mais on peut déjà aller plus loin et soutenir que c'est des Indes qu'il a été importé et que c'est Siva l'ancien dieu brahmanique qui serait architype de Dionysos. De nombreuses allusions aux Indes figurent dans le mythe de Dionysos [5]. Aux Indes, Siva figure comme dieu de la création et de la destruction, il est représenté comme divin danseur et dans sa danse extatique — doublée d'un profond sens mystique — il détruisit

[1] SÉCHAN, *l. c.*, p. 169.

[2] Franz CUMONT, *Les religions orientales dans le Paganisme romain*, Paris 1909.

[3] SÉCHAN, *l. c.*

[4] HÉRODOTE, *Historiarum libri* IX, Teubner, Leipzig 1921.

[5] Diodore (*Diodori siculi*, lib. II, 37, p. 111) relate la marche triomphale de Dionysos aux Indes, qui à son époque devait être une tradition vivante. Ce fait est illustré sur un vase du IVe siècle, Dionysos chevauchant un dromadaire est suivi de bacchantes et de musiciens. Il semble qu'un vague souvenir des rapports entre Dionysos et les Indes persistait dans la mémoire du peuple grec. Le dieu étant devenu un habitant de l'Olympe, il fallait interchanger ces rapports, et ce n'est pas des Indes qu'il vient, mais aux Indes qu'il part! D'après Diodore, Dionysos ne rencontre aucune opposition, conquiert le pays et y introduit la culture du vin. Entreprise superflue, puisque nous savons par les Védas que le vin et ses effets étaient connus aux Indes depuis le IIe millénaire.

Mais Diodore continue (lib. III, 63, p. 175). On dit qu'en réalité Dionysos vivait d'abord aux Indes, où depuis l'antiquité la vigne était connue. Dionysos alors enseigne aux hommes de cueillir les fruits et d'en extraire le vin. Pour confirmer l'origine hindoue du dieu, Diodore remarque que Dionysos portait une barbe et que c'était aux Indes que la barbe était un signe de dignité et que les Hindous pour cette raison la soignaient beaucoup. D'après le même auteur le lieu de naissance était connu aux Indes et l'on y vénérait des reliques sacrées. En réalité les arts se sont emparé de Dionysos sous deux aspects. L'un, le plus ancien, le montre sous un aspect viril et barbu, plus tard il revêt la forme idéale et chère aux Grecs, celle d'un éphèbe dans tout l'éclat de sa jeunesse.

Il est intéressant de noter que dans le mythe de Dionysos le déplacement joue un grand rôle. Serait-ce un souvenir de son arrivée de loin? Sur un de ces voyages il est attaqué par des pirates. Mais un miracle se produit : pour sauver le dieu, une vigne surgit du mât, cachant le dieu sous son feuillage (représenté sur une coupe au Musée de Munich, n° 339) tandis que les pirates sont transformés en dauphins. D'après Homère (vers 137), Dionysos saute dans la mer et se cache dans le sein de Thétis. Cette version se trouve représentée sur la frise du monument de Lysicrate à Athènes. Cette aventure explique le rapport qui existe entre Dionysos et le dauphin. Toutefois il nous paraît étrange que le dieu porte sur ses vêtements ces emblèmes décoratifs représentant ses agresseurs. Il nous semble plus probable que le dauphin fut à une époque antérieure l'animal totémique ou bien son symbole tout court. Nous verrons plus tard que le dauphin représente un des symboles de la fécondité. — Un autre indice qui fait penser à une origine hindoue du dieu se trouve dans son cérémonial. L'élément principal des fêtes dionysiaques étaient les phalorophories, et ce symbole figure presque comme centre autour duquel se déroule le culte dionysiaque. Or, rappelons que le culte du lingam, dans cette même forme, persiste aux Indes de la plus haute antiquité jusqu'à une époque très récente. Le fronton du temple de Dionysos à Athènes nous montre précisément des ménades dansant devant le dieu Ihtyphalliques. Ce qui paraît définitivement identifier ces deux divinités c'est que

et créa l'Univers. Cette danse est-elle très loin des danses dionysiaques ? Euripide nous décrit les Bacchantes se livrant à des danses frénétiques dans lesquelles il leur arrive de se déchirer ainsi que leurs compagnons (ce qui nous rappelle la fureur de Leucothée et de Agavé qui déchirent Pentheus, courent à travers la forêt, portant la tête ensanglantée plantée sur leur thyrse). Mais cette même excitation troublait leurs sens et, une après l'autre, les bacchantes succombent au délire sacré de l'amour. Danses destructrices et danses créatrices de Siva se pratiquaient donc à la lettre dans le culte dionysiaque.

(suite de la note 5 de la page 22.) Dionysos n'apparaît qu'assez tard comme divinité du vin et qu'au début il ne personnifiait que la force créatrice et fécondatrice. Son culte est étroitement lié à celui de Kora ou de Déméter en Grèce. Et d'après Pausanias, au temple de Sikyon, deux têtes colossales de ces deux divinités surgissent du sol (PAUSANIAS, II, 11, 3). Leur affinité est en outre démontré par le fait que Dionysos et Cybèle sont également vénérés par des danses orgiaques, et que leur culte comporte des bacchantes. «Heureux le mortel qui possédant la science sacrée s'abandonne sur les montagnes à de pieux transports ! Qui pour purifier la vie et se sanctifier célèbre selon le rite les orgies de la Grande Mère Kybele! » (EURIPIDE, *Les bacchantes,* vers 72 sq.)

Un argument qui nous semble décisif pour une origine hindoue de Dionysos et de son identité avec Siva se trouve aussi chez Diodore (lib. IV, cap. 4). L'auteur relate que Dionysos était vénéré en Asie Mineure sous le nom de Sawas et qu'il y était appelé aussi Dionysos Savacius. Nous croyons, reconnaître dans «Savas» une transformation de «Siva», le nom n'aurait même pas subit de grave mutilation au cours de sa migration des Indes. — Enfin mentionnons les bas-reliefs du temple de Matura où le culte orgiaque de Siva est représenté montrant une ressemblance plus que flagrante avec le culte de Dionysos. On y voit le personnage principal passer par toutes les phases de l'ivresse, et lors de sa découverte on a voulu même y reconnaître le Mythe de Dionysos. De même on a trouvé dans le nord de l'Hindoustan des traces nettement reconnaissables d'un culte dionysiaque mais qui en réalité visait le dieu hindou Siva. C'est Mégasthène qui arrivant à Patalipoutra vers 300 av. J.-C. relate que les Indous adoraient Héraklès et Dionysos, dont le culte était orgiastique. Il retrouve probablement dans le culte de Siva des similitudes si frappantes qu'il croit y reconnaître le culte dionysiaque.

Les dernières recherches de Barthe (*Religion des Indes*) et d'Auguste Wagener arrivent à la conclusion définitive que c'est aux Indes qu'il faut chercher non seulement la source mais encore l'origine même du Mythe de Dionysos.

Il serait à remarquer que la danse religieuse aux Indes n'était pas seulement pratiquée par Siva lui-même mais qu'elle faisait partie du cérémonial religieux de la plupart des divinités hindoues. Les danseuses — souvent les danseurs — exécutaient la danse non pas comme une réjouissance mais comme un acte religieux, un rite magique par lequel la divinité en la personne du prêtre s'unissait à la danseuse.

La plupart des temples hébergeaient des danseuses, attachées au service particulier de la divinité. Leurs devoirs consistaient à danser deux fois par jour dans le temple, à éventer l'idole et à chanter. De même elles devaient danser pendant les processions et porter la lumière sacrée, le kumparti. Des inscriptions attestent qu'en 1004 le grand temple de Tanjore avait encore 400 «femmes de temple» attachées à son service [1]. Ce n'est que dans les temps modernes que la devadasi est sortie du temple distraire les laïques et les profanes.

Le rite d'Initiation comprenait une sorte de cérémonial nuptial. Le jour prévu la famille est rassemblée. Un des représentants de la famille de la jeune fille lui noue une étoffe d'or (*sic*) autour du front. Ensuite elle est remise au prêtre qui récite les prières. (Trouvons-nous ici le voile de la mariée?) J'extrais le passage suivant de Frazer [2] :

«Dans certains districts aux Indes la danseuse est appelée dasi (ou devadasi ou encore devaratial), ce qui signifie «servante de dieu». La cérémonie d'initiation est officiée par le haut fonctionnaire du temple. La jeune fille, après avoir être baignée, entre dans le temple, portant avec elle deux robes, le «Tali» (le voile) du bétel, etc. Elle présente à la divinité une de ses robes et ensuite noue le Tali autour de son cou. A partir de ce moment la devadasi est dédiée au temple. Son service consiste à chanter des hymnes en l'honneur de la divinité. En général, ces femmes sacrées ont un caractère purement religieux, mais comme prêtresses elles sont des prostituées, qui sacrifient leur virginité à la divinité; le mariage est souvent consommé devant l'idole même, par un des prêtres.»

Ce rite purement religieux avait pour but d'assurer par un procédé magique la fertilité et cette coutume était répandue dans toute l'Asie

---

[1] Sir J. G. FRAZER, *Adonis, A study in the History of oriental religion.* — [2] FRAZER, *l. c.*, p. 45.

orientale : la prostitution sacrée formant une partie essentielle du rituel religieux. D'ici cette coutume se propagea vers l'Occident et nous la retrouvons sous forme de prostitution sacrée dans le culte d'Aphrodite, et de danses orgiaques par contre dans le culte de Déméter — autre forme de la grande Mère Cybèle — et de Dionysos.

Nous voyons donc que la danse était aux Indes une cérémonie religieuse et presque un état d'âme : Siva danse sa danse créatrice et destructrice, les prêtresses dansent comme lui et pour lui.

Or, nous avons toute raison de croire que Siva dans sa migration vers l'Ouest apportera avec lui son cérémonial et son personnel. Tout cela subira bien des transformations, le cérémonial se sécularisera pour ainsi dire sur son chemin, il s'enrichira de nouveaux apports mais il gardera son caractère essentiel et nous pouvons admettre que les orgies en Grèce, les bacchanales, n'étaient que des adaptations de la danse rituelle indienne et que les ménades et bacchantes de leur côté n'étaient que la forme dégénérée de la prêtresse hindoue. Son essence religieuse s'estompa, et la prostitution sacrée des Indes prendra avec le temps ces allures de lubricité, qui mèneront finalement à son interdiction. Il est d'ailleurs très possible que des rites rencontrés en route, en Asie mineure par exemple, aient modifié la forme originale [1].

Séchan décrit les différentes poses de la danse orgiaque. Les mouvements caractéristiques — tous exécutés dans une sorte de frénésie — sont la cambrure du corps dont nous avons déjà parlé, ensuite le «kalabis» qui consiste dans un mouvement immodéré des hanches, accentué par

[1] Il est très probable qu'une autre danse, la danse du ventre, remonte aux mêmes sources hindoues et qu'elle dérive des danses de culte. Cela ne ressort non seulement du fait que certains mouvements se sont conservés, comme la cambrure, la rotation des hanches, l'impulsion des mains, et l'esprit général de ces danses, mais aussi des occasions au cours desquelles ces danses sont exécutées. Ainsi la danse du ventre ne manque jamais parmi les réjouissances des cérémonies nuptiales. Et si cette danse s'est vulgarisée au cours des siècles et est devenue une réjouissance lascive de nos jours, ce fait seul indique qu'il y a un rapport entre la signification de la danse et du cérémonial nuptial. Comme dans les danses du temple elle avait pour but de provoquer par un simulacre de l'acte sexuel, par un procédé magique, la fécondité des nouveaux mariés.

l'impulsion des mains et souvent représenté sur les vases peints. Ces mouvements se retrouvent aussi dans le culte d'Artémis. Or, cela s'explique par le fait qu'Artémis n'est pas uniquement la chaste déesse des forêts, mais dans sa première nature archaïque elle est aussi la déesse de la fécondité. Dans certaines régions elle est célébrée par des danses où les femmes portant les emblèmes de la génération exécutaient les mouvements que nous venons de décrire plus haut. Remarquons qu'il s'agit là encore de danses de fécondité et que nous reconnaissons dans le «kalabis» sans difficulté le déhanchement caractéristique de la yakschini et de la femme au voile.

Mais ce qui nous paraît le fait le plus important c'est que toutes ces danses orgiaques étaient des «danses voilées» [1] ! «Pendant la cambrure les bras de la danseuse sont écartés sur les côtés, élevés au-dessus de la tête ou croisés derrière le cou et l'on remarque parfois qu'elle déploie son écharpe tenue des deux mains en avant et en arrière de son corps.» Voilà donc notre femme au voile ! Notre Leucothée est finalement notre prêtresse du culte dionysiaque exécutant la danse de la devadasi avec son tali, devant Siva, dieu de la création.

Il nous reste pour terminer d'examiner la valeur symbolique du voile, qui d'après ce que nous venons de voir n'est certainement pas un simple accessoire anodin de toilette féminine.

Il est porté d'abord par les bacchantes dans leurs danses orgiaques avec d'autres objets relatifs au culte : le systre, le thyrse, la peau de panthère, le serpent et les instruments de musique. Or, tous ces objets possèdent une valeur symbolique — plus ou moins voilé — doublé d'un sens magique ou religieux. Presque tous les objets figurants dans les danses orgiaques expriment une allusion au culte dionysiaque au sens le plus large du mot, et à ses rites générateurs et fertilisateurs [2].

Par analogie on peut donc admettre que le voile aussi possède une valeur symbolique du même ordre.

Déjà Salomon Reinach [3] avec son intuition pénétrante avait pressenti

[1] SÉCHAN, *l. c.*, p. 170.

[2] Curt SACHS, *Vergleichende Musikwissenschaft, Musikpädagogische Bibliothek,* Leipzig 1930, p. 13 sq., 57 sq.

[3] Salomon REINACH, *Cultes, Mythes et Religion. Le voile de l'oblation,* Paris 1908.

dans le voile une signification profonde et il a rassemblé une documentation très fournie; son interprétation vient entièrement à l'appui de notre thèse.

Cependant si nous devons être précis il nous faut mentionner un précurseur, qui avant Reinach a entrepris le premier une sorte d'étude iconographique du voile. Ce n'est personne d'autre que Plutarque lui même. Cela est important car non seulement nous apprenons ainsi que déjà de son temps le voile était employé d'une manière à faire ressortir une signification cachée, mais aussi que déjà en ce temps cette signification échappait aux érudits et qu'il fallait une étude approfondie pour la retrouver.

Plutarque, cet esprit curieux parmi tous, non content d'accepter les données et désireux d'aller au fond des choses, pose le problème : «Pourquoi se voile-t-on la tête en adorant les dieux?» [1]

Car excepté Saturne, Hercule et Fides, toutes les divinités romaines étaient adorées la tête voilée. Parmi les interprétations que Plutarque propose, qui toutes nous étonnent par leur perspicacité et une intuition psychologique toute moderne, retenons-en une qui est particulièrement importante, car l'historiographe se réfère au Pythagoricien Castor qui mentionne le même usage dans le rite pythagoricien. Donc, l'usage de se voiler la tête est attesté aussi chez les Grecs et en particulier dans le culte pythagoricien. Or nous savons que ce culte est archaïque en même temps qu'il est un culte orphique. D'autre part n'oublions pas les liens serrés qui unissent Pythagore à la Philosophie hindoue.

Reinach de son côté remonte jusqu'à l'Énéide et cite un passage où Énée sacrifiant fut surpris par Diomède. Il ne fut sauvé que grâce au voile dont il se recouvre [2]. (Nous retrouvons ici le voile dans la fonction protectrice, pareille à celle que nous avons mentionnée dans le passage ayant trait à Ulysse et Leucotée.) Un bas-relief ornant un vase trouvé à Rome semble plus significatif à Reinach : «C'est une scène d'initiation», aux mystères de Déméter et Kora, dit-il, «l'initié est assis sur un siège... la tête entièrement voilée» [3]. Or, nous savons par ailleurs que

[1] PLUTARQUE, *Quaest. Romanae*, X. — [2] REINACH, *o. c.*, p. 301 sq. — [3] *Bollettino della commissione archeologica comunale*, 1879, pl. II-III.

les mystères de Dionysos et ceux de Déméter se touchaient aussi dans d'autres rapports par exemple les danses voilées (voir p. 22). Mais le voile comme symbole n'apparaît pas seulement dans ces deux mystères. On sait qu'à Éleusis les initiés à un certain moment passaient subitement de l'obscurité la plus complète et pleine d'angoisse à une clarté radieuse. Cette transition devait symboliser une nouvelle naissance, ce qui explique aussi l'emploi du sang avec lequel l'initié était aspergé. Or, l'obscurité au moment de la purification était, comme dans les initiations privées, obtenue à l'aide d'un voile qui couvrait la face du nouvel adepte.

Le rite du voilage au moment de la purification ou de la consécration semble même avoir passé dans le Christianisme primitif. A Jérusalem, le candidat au baptême était exorcisé la tête couverte et les yeux voilés [1].

Mais le voile apparaît, d'après les témoignages des auteurs classiques, avec cette même insistance sur les personnes en rapport avec la mort, qu'elle soit volontaire ou involontaire, passive ou active.

Ainsi à Rome les êtres qui devaient être immolés aux dieux avaient la tête voilée [2]. De même les vestales coupables étaient ensevelies vivantes et complètement voilées. Or, comme le dit Reinach, Plutarque n'aurait point souligné ce détail s'il s'était agit du voile ordinaire que portait les femmes. A l'ancienne Rome, on voilait aussi les condamnés à mort *caput obnubito*. (Il serait intéressant de savoir si l'usage actuel de bander les yeux aux condamnés à mort d'une part et d'autre part celui de recouvrir «par un geste pieux» la face du trépassé n'est point une survivance de cet ordre d'idée, qui a été modifié au cours des âges et comme si souvent rempli d'un nouveau contenu.)

Comme chez les Romains, chez les Grecs le voile est lié à l'idée de la mort. Chez Homère il figure aussi bien au moment du sacrifice que du deuil : Agamemnon se voile au moment du sacrifice d'Iphigénie [3], Priam lorsqu'il apprend la mort d'Hector [4].

Suivant Platon, Socrate se couvre le visage après avoir bu la ciguë.

Nous pourrions allonger la liste de nos exemples, autant par des œuvres d'art que littéraires. Reinach a rassemblé plusieurs témoignages où le

[1] REINACH, *o. c.*, p. 309. — [2] PLUTARQUE, *Numa*, X. — [3] EURIPIDE, *Iphig. Aulid.* — [4] *Iliade*, XXIV, 163.

héros se voile la tête au moment de sa mort, citant Ciceron qui dit notamment : «Chez nos ancêtres les forces de la religion étaient si grandes que certains généraux se sont voués eux-mêmes aux dieux immortels la tête voilée.[1]» Dans la mythologie comme dans la vie privée il semble que le geste de se voiler la tête devient avec le temps un geste automatique, mais néanmoins les circonstances où il figure prouvent qu'il est symbolique, même si sa signification petit à petit a disparu. Ajoutons encore l'exemple d'Alceste, ramenée des Enfers par Hercule, complètement voilée[2].

Nous ne serons donc point étonné si le voile apparaît aux cérémonies nuptiales, puisque d'autres analogies très frappantes l'apparentent aux mystères d'initiation. Ainsi le bain lustral figure dans l'un et dans l'autre, de même le sacrifice et le van mystique; la même formule est prononcée dans les cérémonies d'initiation comme dans celles du mariage. («J'ai fui le mal, j'ai trouvé le mieux»!)[3]

En effet, autant en Grèce qu'à Rome la fiancée est voilée; plus tard, le Christianisme confère l'initiation aux deux époux et pendant la bénédiction un voile est étendu sur les deux conjoints. Le rituel juif emploie le voile dans la cérémonie du mariage. Dans l'église arménienne, le prêtre étend un voile sur les deux mariés. Suivant le rite copte, ils sont recouverts d'un voile blanc. Enfin, toujours dans sa valeur symbolique, le voile apparaît au moment de l'union mystique, et «la prise du voile» est l'acte essentiel de la consécration virginale.

Ainsi nous avons pu tracer le voile doublé d'une signification symbolique d'un passé lointain. Ses grandes étapes furent le polythéisme grec et romain, mais il est certain qu'il est antérieur à ces époques, puisque en ce moment il a déjà perdu son véritable sens symbolique (pour Plutarque le voile symbolise le respect et la crainte).

Notre certitude que le voile est un objet de culte possédant une signification secrète sinon une force magique s'augmente par le fait que tout en changeant de propriétaire il se limite pourtant sur un certain groupe de divinités et de cérémonies très caractéristique. Les personnages

[1] Reinach, *op. cit.*, p. 307. — [2] Euripide, *Alceste*, 1145. — [3] Reinach, *op. cit.*, p. 310.

qui portent le voile ne sont pas toujours des femmes, et à part Leucothée et ses compagnes de mer et d'ivresse, Europe sur son amant le taureau, Sémélé, déesse de la lune et mère de Dionysos et Hélé sur le bouc, Pluto, dieu des ténèbres, aussi apparaît presque toujours la tête ceinte du voile[1]. Ainsi s'il existait la moindre possibilité que le voile n'était qu'un vêtement, un accessoire de toilette féminine, le fait qu'il soit porté par un homme la dissipe définitivement. C'est Pluto, dieu du royaume des morts, ravisseur de Cora, fille de Déméter qui le porte et par ce détail accentue son connexe avec les Mystères de Déméter. Il prouve une fois de plus que le voile est un symbole religieux et qu'il est lié à certains états de la pensée religieuse, dont une serait la mort. En d'autres termes, il résulte que dans tous les cultes orphiques, qui à partir d'un certain moment apparaissent comme cultes distincts — mais où nous remarquons d'étranges fluctuations — (tous par exemple ont traité aux mystères de la vie même tels que la mort, la naissance et par elle aux actes générateurs) interviennent certains éléments communs : la danse et le voile.

Or, quelle a pu être sa véritable signification ? Le saurons-nous jamais ? Pourrons-nous jamais percer ce mystère et remonter à la source ? Et d'ailleurs sa signification n'a-t-elle jamais été définie d'une manière nette, fixée par des paroles, régie par une logique et une pensée suivie ? Ne s'agit-il pas plutôt d'associations inconscientes peut-être, d'idées obscures qui siègent dans une région reculée ? Un symbole. N'englobe-t-il pas des émotions confuses appartenant à un état préconscient, frôlant le rêve ? Tout ce que nous pouvons voir c'est que le voile entre en fonction comme symbole en de moments cruciales de la vie humaine, dans des moments de transition d'un état dans un autre, ou, pour parler le langage des Anciens, au seuil d'une nouvelle vie. Il est essentiel dans les rites orphiques de Dionysos, de Déméter, des Pythagoriciens et d'Éleusis. Il figure comme une sorte de séparation entre deux mondes. Au moment de la nouvelle naissance, idée centrale des religions orphiques, à l'entrée dans un nouvel état plus pur, et symbolisé par un mystère ou un rite d'initiation — l'initié a la tête voilée. De même au baptême, au seuil de la mort, à la cérémonie

[1] Rocher, *Denkmäler*, p. 420, fig. 459 et autres.

nuptiale : chaque fois que l'initié est sensé passé dans une nouvelle vie. Nous pourrons donc appeler le voile un symbole orphique.

Or, quelle que fut son idée première une fois que le voile fut devenu l'emblème de différentes cérémonies, il a assumé des significations et des valeurs différentes. Mais en regardant de près nous pourrons toujours retrouver qu'il agisse comme protecteur (Leucothée), qu'il cache un mystère (le voile de Maya, le voile d'Ishtar, le voile de Salomé), ou qu'il indique un état extatique (le voile de la danseuse).

Aux Indes aussi le voile existe comme symbole, avec toute l'importance et tout le poids que nous lui avons trouvés aux époques classiques.

Les exemples prouvent qu'il joue le même rôle et qu'il figure de la même manière dans le rite d'initiation de la danseuse du temple qui est une véritable «prise de voile». Le jour de la cérémonie définitive elle est ornée du «tali», voile blanc qui fait partie de sa dot, et elle le dépose au pied de la divinité. Le même tali, le voile, figure aussi dans les rites d'accouchement aux Indes : la femme portant un tali est nouée à un arbre, et le voile lui assure une délivrance facile [1].

Ainsi nous revenons à nos monuments coptes en nous excusant du long détour que la femme au voile nous a fait faire. Mais à l'aide des témoignages en art et en littérature nous croyons pouvoir affirmer en définitive que le motif de la femme déployant un voile au-dessus de sa tête n'est point un motif décoratif. Nous sommes profondément convaincu que des Indes jusqu'en Grèce le voile est un symbole d'initiation en un mystère et que la femme qui le porte exécute un acte religieux. (La langue, qui par cette alchimie particulière au verbe nous permet parfois encore de percer les couches profondes de la création initiale, sauvegarde dans des expressions telles que : dévoiler un mystère, recouvrir d'un voile, etc., la valeur symbolique que possédait jadis le voile.)

En résumé : le dauphin point de départ de notre analyse nous a permis d'identifier la femme au voile : c'est Leucothée transformée en divinité marine et propriétaire du krydemnon magique. Ensuite nous avons constaté que derrière Leucothée se cache une double personnalité, attestée par son double nom.

[1] Frazer, *l. c.*

Elle est d'abord liée au monde marin, le dauphin étant son animal. Mais elle est aussi liée au culte de Dionysos dont elle est la nourrice. En suivant ce fil nous retrouvons Leucothée, bacchante portant de nouveau son voile, qui est également déployé par les ménades dans leur frénésie mystique ainsi que par les amantes de Zeus. Cela autorise l'hypothèse que le voile tendait à mettre le porteur dans un état d'extase divine, mais toujours en rapport avec des mystères d'initiation, avec des rites de fertilité, ou d'amour tout simplement.

D'autre part, Dionysos étant reconnu comme dieu étranger, nous sommes tenté de voir en lui un aspect modifié de Siva. Il importe peu pour le moment que le lieu d'origine du dieu grec soit, comme le pense Strzygowski, la Bactriane [1] ou bien comme le supposent la plupart des savants la Thrace [2].

C'est aux Indes que nous avons trouvé Siva dansant la danse créatrice, et avec les rites dionysiaques la femme au voile. Elle se présentait là dans la même attitude, avec le même geste que sur les monuments grecs : la danseuse aux Indes n'était autre qu'une prêtresse et le voile y figure sous les espèces du Tali.

Ainsi les fils épars se rejoignent et nous permettent à la fin de reconstituer la trame complète de la genèse du motif grec de la femme au voile. Néreïde ou bacchante, elle dérive de la prêtresse hindoue et de son tali; la prêtresse et son attribut immigrent avec leur maître Dionysos-Siva en Grèce avec tant d'autres mythes. (Il est probable que le pampre comme motif décoratif est introduit à sa suite dans l'art de la Grèce.) Ici le culte du dieu subira des transformations et des adaptations conformes au tempérament et au goût grec. Le transcendantalisme hindou disparaît, il revêt un caractère antropomorphique et s'imprègne d'une sensualité plus naturelle. De l'extase divine elle se transforme en une ivresse très humaine.

La parenté entre le culte de Dionysos et celui de Siva pourrait comme tant d'autres mythes être le résultat d'un passé lointain et commun aryen et qui après la séparation du tronc commun continuait à vivre et à se

[1] Strzygowski, *Altai-Iran und Volkerwanderung,* Leipzig 1917. — [2] Coblet d'Alviella, *Ce que l'Inde doit à la Grèce,* Geuthner 1926.

modifier tout en gardant les éléments constitutifs, que nous retrouvons ensuite dans les mythes respectifs. C'est le cas du mythe de Léda et de Ganymède. Toutefois nous sommes persuadé que dans le mythe de Dionysos il s'agit d'une véritable migration de mythes. D'ailleurs la vigne et le vin étant d'origine asiatique, l'extase résultant de son usage devait nécessairement appartenir aux mêmes parages. Les textes anciens hindous font remonter à une date très reculée l'usage du vin. Déjà dans le Nidana Shastra (la science des symboles)[1], qui fait partie du dernier livre sacré des Vedas, du Atharva Veda, on cite parmi les symboles les plus fréquents le vin. Le vin qui est le symbole du divin pouvoir d'illusion est en même temps le symbole de Maya. Le pouvoir divin est représenté sous forme d'une déesse tenant une coupe de vin, dont elle enivre tous les êtres. Maya et Abidya sont les aspects subjectifs et objectifs de la grande illusion. Derrière Maya ou « voile des choses changeantes », Brahman est la seule réalité universelle[2].

Pour revenir à nos sculptures coptes, l'art copte hérite-t-il ce motif de l'art classique qui le connaît déjà ou bien le prend-il directement des Indes, son lieu d'origine ?

Au prime abord la première hypothèse paraît la plus probable vu que la religion et la culture grecque étaient répandues en Égypte. Mais les monuments coptes accusent une physionomie tout différente de celle que nous trouvons dans l'art grecque et qui rappelle singulièrement des modèles hindous. Un visage plein et rond aux larges yeux bridés, une attitude molle et désossée.

De plus, la danseuse copte est nue comme la danseuse hindoue, la danseuse grecque par contre est toujours habillée, et si finalement nous considérons la fréquence avec laquelle dans l'époque copte ce motif est employé, et cela dans des endroits comme Ahnas-l'ancienne Hérakléopolis, nous avons toute raison de croire que la femme au voile dans l'art copte, comme la Yakschini et le Yogi, s'infiltre en Égypte par un courant venant directement des Indes. Ce même courant avait déjà dans une phase

(1) T. A. Gobinatha Raos, *Elements of Hindu Iconographie,* Madras 1914. —
(2) Will. Durant, *Histoire de la Civilisation,* Payot 1937, vol. II, p. 298.

précédente apporté le culte de Dionysos, et au début de l'époque copte il connaîtra un renouveau, probablement à la suite de l'intensification des rapports commerciaux. Et rapports commerciaux signifient toujours rapports culturels.

Notre hypothèse sur l'origine hindoue de la femme au voile se confirme par quelques monuments épars qui jalonnent pour ainsi dire la route sur laquelle le motif a émigré. La figure 6[1] montre une statuette en argent, scytho-bactrienne des premiers siècles de notre ère. Nous reconnaissons notre femme nue tenant au-dessus de la tête son voile déployé. Il est vrai que celui-ci est à peine reconnaissable, ayant pris la forme d'une corde tressée, mais les deux bouts flottants et la pose même de la femme, permettent sans difficulté l'identification du motif. La facture rude et barbare rappelle étonnamment certaines sculptures égyptiennes[2]. Le second exemple très important est un relief au Musée Guimet provenant des fouilles au Kaschmir, pl. IX[3]. Nous reconnaissons encore une fois la femme dans sa pose de danse, déployant son voile au-dessus de la tête. La danseuse à l'écharpe revient encore dans les monuments sassanides dont Herzfeld publie quelques beaux spécimens[4]. Comme le Yogi et la Yakschini la femme au voile émigrera plus loin vers l'Ouest et nous trouvons quelques rares représentations de ce motif quoique abatardisé sur des monnaies gauloises[5].



Fig. 6. — Statuette scythobactrienne. Eremitage, Petersbourg.

Terminons l'analyse de la bacchante ou femme au voile en l'illustrant

(1) Berstl, *l. c.,* pl. 100/5.
(2) Monneret, *l. c.,* fig. 52.
(3) Ram Chandra Kak, Ancient Monument of Kaschmir. Je dois la photo à l'extrême gentillesse du conservateur du Musée Guimet, qui a fait faire la photo dans des conditions particulièrement difficiles.
(4) Herzfeld E. Sammara, *Aufnamen und Untersuchungen zur islamischen Archäologie,* Berlin 1912.
(5) Berstel, *l. c.,* pl. 100/2, 6.

par la belle étoffe décorée au pochoir du Musée Guimet, représentant la naissance et le triomphe de Dionysos. L'étoffe provient d'un tombeau d'Antinoë, mais seules les inscriptions grecques attestent l'origine et expliquent le mythe grec. Car la facture, les types physiques des personnages, aussi bien que la composition en bandeaux — telle que nous la connaissons si bien des stoupas hindous — évoquent l'esprit le plus pur de l'art hindou. Je cite Guimet : «Ce qui frappe dans ce tableau c'est l'animation, la vie de tous ces danseurs. Quoique les costumes soient grecs, quand il y en a, les attitudes ont un mouvement que l'art romain n'a pas connu et que nous présentent les bas-reliefs des temples brahmaniques. Chaque personnage semble calqué sur les Krischna, les Kama, les Lakschmi de Trichnopoli. Cela nous reporte au IIe siècle av. J.-C. Même galbe du corps à la taille très fine, à la poitrine opulente, au bassin rejeté sur le côté dans un déhanchement lascif; les bras, qui s'allongent tenant le thyrse, se terminent par la main longue, effilée, un peu contournée de la danseuse de Java [1]. »

Remarquons pour terminer que le dauphin qui nous a permis l'identification de Leucothée est aussi connu par la mythologie hindoue. Et — coïncidence rassurante — ici aussi il figure comme divinité marine bienveillante, qui comme Leucothée sauve les naufragés. Une étude approfondie sur ce motif révélerait certainement d'étonnants rapports. Il est aux Indes l'animal des Açwins, des Dioscurides hindous. Il accompagne sur un relief copte Léda, celle qui fut la mère des Dioscurides grecs. Simple coïncidence ou rapport mystérieux et délibéré? Ce que nous pouvons entrevoir pour le moment c'est que la signification symbolique du dauphin est très riche et très complexe. Il apparaît comme sauveur de la vie, donc comme celui qui redonne la vie pour une seconde fois. Déjà dans les Védas le dauphin représente le principe féminin tandis que l'être qui le chevauche représente le principe mâle. Pour cette raison peut-être est-il l'animal dédié à Aphrodite et c'est peut-être dans cet ordre d'idée que s'explique le terme grec *αδελχοs* qui signifie la «matrice». Il est clair, que le dauphin apparaît toujours en rapport avec le principe générateur. La raison est que peut-être l'imagination des primitifs a été frappée par le

[1] E. Guimet, *Les portraits d'Antinoé au Musée Guimet,* pl. 19.

fait que cet étrange animal, vivant dans l'eau comme les poissons, mettait contrairement à ces derniers des petits vivants au monde, qu'il allaitait comme les mammifères. Dans l'iconographie chrétienne, le dauphin garde sa fonction de sauveur. C'est lui qui ramène sur son dos le cadavre de saint Lucien et comme dans la mythologie grecque il sauva Arion.

II

Un des sujets les plus intéressants de la sculpture copte figurée, et où la complexité du problème se révèle de la façon la plus saisissante est certainement celui représentant les amours de Jupiter et de Léda.

Le motif de Léda s'accouplant avec le cygne [1] se trouve dans l'art copte avec une fréquence obsédante et sans aucun doute l'aventure amoureuse de Jupiter et de Léda prévaut sur les autres aventures de ce genre. La fréquence est doublement étonnante car ce n'est pas uniquement dans les centres hellénistiques où une figuration mythologique aurait été la conséquence logique de la culture et de l'érudition classique que se trouve ce sujet, mais aussi dans le «hinterland», en Haute Égypte, où est censé être né l'art copte dans toute sa pureté.

Deux très beaux exemplaires provenant d'Ahnas se trouvent actuellement respectivement au Musée copte au Caire (pl. X) et au Musée gréco-romain à Alexandrie [2] (pl. XI). Dans le même musée se trouvent un fragment publié par Breccia [3] et un autre exemplaire particulièrement beau, de provenance inconnue, mais du plus pur style d'Ahnas (fig. 7) [4]. Une très intéressante interprétation, d'une iconographie encore inconnue, se trouve au Musée de Berlin [5] provenant de Quena, où la Léda s'accouple avec le cygne sur le dos d'un hippocampe. (Il semble que deux différents mythes se sont mélangés ici, et il serait intéressant à savoir s'il s'agit d'un véritable rapport entre eux ou simplement d'une erreur de l'artisan.) En

[1] Monneret, *l. c.,* fig. 33; Strzygowski, *Catalogue,* fig. 26.

[2] Monneret, *l. c.,* fig. 35; Duthuit, *La sculpture copte,* pl. XXV, XXI/*a;* Strzygowski, fig. 29, 23.

[3] E. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum,* fig. 117.

[4] Monneret, *l. c.,* fig. 34.

[5] Monneret, *l. c.,* fig. 36, Duthuit, *l. c.,* pl. XXVI/*b.*

outre le sujet de la Léda se trouve sculpté sur ivoire, os et bois aussi bien que fondu en bronze [1].

D'après la provenance des monuments, on peut conclure que ce n'est pas entièrement sous l'influence hellénistique que le mythe d'un des nombreux amours et métamorphoses de Jupiter apparaît, mais bien là-bas où les influences classiques étaient des plus faibles et où l'artiste paraissait hors des atteintes de la culture classique.



Fig. 7. — La Léda (Musée gréco-romain d'Alexandrie).

Le problème de la Léda est donc digne d'être examiné de plus près. Comme un grand nombre provient d'Ahnas, Monneret explique le sujet comme appartenant à des monuments païens. Or, cela n'explique pas le problème, ni la fréquence de ce sujet particulier, car pourquoi dans une cité dédiée à Héraklès par exemple le sujet de la Léda aurait-il la place d'honneur ?

Lauzière [2], sentant lui aussi que le phénomène nécessitait une explication, l'essaie en donnant à ce sujet classique une interprétation chrétienne.

(1) MONNERET, *l. c.*, p. 45, note 4. — (2) *Bulletin de l'Association des Amis de l'Art copte*, t. II, p. 38 sq.

Il transforme avec beaucoup de bonne volonté la Léda en Vierge Marie, le cygne en pigeon et ainsi parvient à interpréter les amours de Léda comme Annonciation à la Vierge. Or les rapports assez brutaux dans lesquels Léda et le dieu sous forme d'oiseau sont représentés rendent cette explication un peu difficile. Ajoutons cependant que Lauzière a senti vaguement une parenté entre deux symboles qui, probablement, puisent dans la même source et sont restés vivants dans le subconscient des hommes. Le motif du cygne et de la colombe — comme aujourd'hui la cigogne des contes populaires — et comme également tous les oiseaux aquatiques, sont sans aucun doute des symboles de fertilité.

Il se peut que dans les deux cas : dans le mythe de Léda et dans le motif de l'Annonciation, un ancien symbole ait été pour ainsi dire modernisé, adapté à de nouvelles croyances; mais il s'agit chaque fois d'un retour vers la même origine, vers un passé beaucoup plus lointain, toujours vivant dans les régions profondes et obscures de l'âme et menant à la réapparition de vieux symboles dans de nouvelles interprétations. L'élément constitutif reste le même : c'est pour s'accoupler à Léda que Jupiter-Cygne s'approche d'une mortelle, accouplement dont naîtraient les dieux Dioscures. C'est pour lui annoncer qu'elle sera mère d'un Dieu que la colombe descend vers Marie.

Mais pour expliquer le sujet de Léda dans l'art copte on ne peut pas remonter à des origines si lointaines, à un mécanisme créateur qui échappe encore à notre contrôle. Surtout qu'il est évident que c'est de la Léda de la mythologie grecque ou bien d'un sujet très proche de celui-ci qu'il s'agit dans nos monuments.

Quelle pouvait donc être la raison de la prédilection que l'art copte a marqué soudainement pour ce sujet ? Et d'où ce sujet lui vient-il ? Son lieu de provenance nous est indiqué encore une fois par la facture artistique des monuments. Comme la femme au voile et la Yakschini, la Léda montre tous les signes d'une provenance hindoue. Elles appartiennent toutes à la même famille. C'est cette même figure souriante aux larges yeux bridés, ce même corps opulent à la taille fine, cette même mollesse du mouvement qui donne au corps ce quelque chose de désossé et de voluptueux; ce même abandon de l'attitude, tellement différent de la maîtrise du corps classique. Il en est de même pour le modelé : ce

n'est pas le ciseau précis délimitant les ombres et les lumières, mais un modelage doux avec des transitions fluides donnant des rondeurs exagérées au volume, faisant ressortir un épiderme tendu.

Encore une fois, ce n'est pas de la statuaire classique (fig. 8) que ce style sculptural s'inspire, qui ne connaît ni cette suavité de la forme, ni cette richesse du détail, ce style qui parvient à unir un naturalisme de l'expression des formes d'une géométrie abstraite. Notons en passant que ce n'est pas non plus du bas-relief de l'ancienne Égypte sobre et linéaire que nos monuments s'inspirent.

Fig. 8. — Motif classique de la Léda au cygne.

Toutes les Lédas sont nues, mais elles portent les mêmes bijoux que portaient les Yakschini et les femmes au voile. Cela aussi mène vers une origine orientale et ainsi déjà, d'après une analyse très superficielle, il nous faut conclure que là aussi nous nous trouvons devant un sujet qui aurait été transmis à l'Égypte copte par les Indes.

Or, comment admettre le mythe de Jupiter-Cygne et de Léda dans la mythologie hindoue? Comment d'autre part expliquer les nombreux éléments artistiques hindous dans un sujet apparemment classique?

Une erreur que l'archéologie a commise à propos d'une autre œuvre nous offre une aide substantielle. Lorsque en 1876 le trésor de Nagy-Szent-Miklos fut trouvé, on remarqua sur deux des cruches en or, dans un style barbare, un sujet vraiment étonnant (pl. XII)[1]. Sur toute une moitié de la panse, dans une attitude héraldique était figuré un grand oiseau aux ailes déployées, portant dans ses serres un être humain. Celui-ci tenait dans ses mains respectivement une coupe et un rameau. Rien ne paraissait plus naturel que d'interpréter ce sujet comme le rapt de Ganymède par l'Aigle Jupiter.

Cela donnait d'abord une explication au sujet mais ensuite assurait

[1] v. Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos*, Budapest 1885. *Revue des arts asiatiques*, t. VII, 1931, Zoltan de Takacs, *L'art des grandes Migrations en Hongrie et en Extrême Orient*, pl. XV/15.

l'origine hellénistique du trésor de Nagy-Szent-Miklos, idée très chère aux archéologues humanistes. C'était assurer une fois de plus l'hégémonie spirituelle de la Grèce à cette époque.

Ce fut Strzygowski qui le premier constata que non seulement le style était entièrement non-hellénistique, conçu d'après des valeurs artistiques tout autres que le visait l'art de la Grèce, mais aussi qu'il ne pouvait pas être question du rapt de Ganymède, puisque ce dernier était nettement une femme. Ce n'était donc pas le rapt de l'échanson favori de l'Olympe. Et ce fut Strzygowski toujours qui donna la véritable interprétation : le grand oiseau était le Garuda de la légende hindoue, ennemi implacable des serpents, des Nagis ou des Nagas qu'il tient dans ses serres sous leur aspect anthropomorphe soit comme femmes soit comme hommes. Le mythe grec de Ganymède se dévoila donc comme mythe hindou de «l'oiseau gigantesque mangeant les Nagas»[1].

Le mythe de l'aigle Garuda, de l'oiseau ennemi des serpents, est très ancien dans la mythologie orientale. Déjà dans l'art de Sumer, il est fréquemment représenté avec des serpents qui naissent derrière ses épaules[2]. La mythologie sumérienne parle d'un «oiseau gigantesque s'envolant vers les cieux avec un Humain». Dans la grande épopée de Gilgamesh, Etana — un berger comme Ganymède — est un héros qui s'envole au ciel sur le dos d'un aigle[3]. Texte pour lequel la représentation de Ganymède serait une illustration fidèle.

Le mythe se retrouve dans la mythologie chaldéenne, d'où il est transmis à la mythologie persane. Ici l'oiseau porte le nom de Dimurgh. A l'époque védique nous le trouvons dans les livres sacrés sous le nom de Saena-maregha. Dans tous ces mythes il est considéré comme le grand ennemi des serpents qu'il persécute.

Mais dans les Védas il apparaît aussi sous le nom de Cyjene, et ici déjà, comme plus tard le Garuda du Mahabhara, il n'est plus seulement l'ennemi des serpents, mais il est aussi l'oiseau qui apporte l'ambroisie aux divins : l'oiseau Cyjene des Védas apporte le «Soma» comme l'oiseau Garuda le «Amrita» aux dieux.

[1] *Mythologie générale*, p. 32.

[2] Gisbert Combaz, *L'Inde et l'Orient classique*, Geuthner 1932, pl. 98.

[3] Leonnard Woolley, *Les Sumériens*, Payot, p. 38.

Deux motifs mythiques se sont donc rencontrés et combinés. L'oiseau ennemi et ravisseur des Nagas d'abord, et l'oiseau échanson des dieux ensuite.

Finalement la légende brahmanique, en essayant de donner une suite logique à ces différents éléments épars, combine tous ces traits dans un beau conte [1]. D'après le Mahabhara, Garuda est le fils de Kasyapa et Vinata. Il a un frère jumeau Aruma, qui est le cocher du soleil, Surya. Ils sont tous les deux nés d'un même œuf. Leur mère Vinata devient prisonnière de Kadru, la seconde femme de leur père. Kadru, qui est, en outre, la mère des serpents promet de rendre la liberté à Vinata, si Garuda apporte l'Amrita, l'Ambroisie aux dieux. Après maintes aventures, Garuda rapporte l'Amrita et les serpents libèrent sa mère. En récompense, il devient le coursier céleste de Vishnu et c'est comme tel que dorénavant il sera considéré par la mythologie bouddhique.

Nous trouvons donc la légende originaire de l'inimitié des serpents et du rapace simplifié et rationalisé dans un développement logique. C'est cela d'ailleurs qui prouve que nous nous trouvons à la fin de l'évolution d'un mythe. Car au moment de son devenir, le mythe est riche d'éléments décousus, illogiques, combinés d'après cette logique associative, caractéristique du vrai mythe, et jusqu'à nos jours symptomatique pour nos rêves. Mais remarquons que dans sa dernière forme, dans le Mahabharata, le mythe s'est enrichi d'un nouvel élément. Garuda, l'oiseau solaire a un frère jumeau. Dans le Rigveda encore, Aruna est mentionné uniquement comme frère de Garuda, tandis que d'après le Mahabharata ils sont jumeaux. Au surplus — motif très important pour nous — ils naissent tous les deux d'un même œuf.

L'analyse de la genèse du mythe hindou de Garuda nous a permis d'en extraire plusieurs motifs séparés que nous allons retrouver à la suite dans différents mythes grecs. Mais, fait important, tous figurent dans les aventures amoureuses de Jupiter sous son aspect ornithomorphe. Une fois dans son rapport avec Ganymède sous forme d'aigle, une autre fois avec Léda sous la forme d'un cygne.

Comme Garuda Jupiter-aigle enlève un humain dans les mêmes

[1] Gopinatha Rao, *l. c.*, vol. I, 1re partie.

desseins, Ganymède servira comme échanson aux Olympiens, de même Garuda volera l'Amrita, l'ambroisie védique pour les immortels. Mais la légende de Garuda contient des éléments que nous retrouvons dans une autre aventure amoureuse de Jupiter-Oiseau : dans celle de Léda. C'est le motif des jumeaux naissant du même œuf. D'après le Ramajana, Vinata pondit l'œuf d'où sortirent Aruna et Garuda.

D'après les textes classiques, les deux Dioscures Castor et Pollux, naquirent de l'œuf que pondit Léda après ses amours avec le cygne. Mais Garuda l'aigle de Vishnu, ou Vischnu lui-même fut à son tour — étonnante répétition du même motif — père de deux vautours : Catayus et Sampati. Donc Jupiter-Oiseau comme Vischnu-Oiseau furent pères de Dioscures.

(Haggarty-Krappe, suivant Salomon Reinach [1], voit dans le motif de l'oiseau compagnon des dieux, comme nous le croyons avec juste raison, une transformation tardive d'un ancien dieu zoomorphe. Ainsi l'aigle de Jupiter serait l'Aigle Jupiter lui-même, l'aigle de Vischnu, Vischnu lui-même. Tous les deux seraient des transformations d'un ancien dieu totémique.)

Nous devons donc constater que le mythe de Garuda contient plusieurs éléments relatifs aux aventures amoureuses de Jupiter comme dieu ornithomorphe.

De son côté Garuda revêt dans la légende bouddhique plusieurs formes différentes. Il apparaît comme aigle et comme vautour, mais il existe aussi — d'ailleurs sa fonction de coursier de Vischnu le fait prévoir — comme cheval. Gubernatis [2] mentionne à plusieurs reprises dans le Rigveda, la parenté et la substitution réciproques du cheval et de l'oiseau. Dans le 149e hymne du Xe livre (toujours suivant Gubernatis), l'ancien fils ailé du Soleil Savitar s'appelle déjà Garutman. L'oiseau mythique est donc l'équivalent du cheval solaire, de l'hippogriffe. Garuda, après avoir volé l'Amrita, devient le coursier de Vishnu, et tout le long du récit brahmanique, Garuda est indifféremment appelé soit oiseau, soit cheval. Ainsi par exemple dans le 118e hymne du Ier livre du Rigveda [3] aussitôt après avoir attelé les faucons qui conduisent le char des Açwins,

[1] Alexandre Haggarty-Krappe, *Mythologie universelle*, Payot 1930. — [2] A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique*, t. II, p. 192 sq. — [3] Gubernatis, *l. c.*, 193.

— des Dioscures hindous, — les faucons sont appelés «les beaux chevaux volants». Ou bien toujours suivant le Rigveda : «A peine Aruna et Garuda sont-ils nés qu'apparaît le cheval.» Encore une circonstance qui signifie que l'oiseau solaire et le cheval solaire sont en rapport étroit sinon identiques. Or, nous retrouvons cette même combinaison dans la mythologie nordique, où cette parenté apparaît plus nettement encore. Ici le cygne est — entre autres oiseaux — particulièrement souvent substitué au cheval. Ce motif est très répandu dans les anciens contes de fée, dont l'exemple le plus populaire est certainement le chevalier Lohengrin conduit par un cygne à la place d'un cheval. Haggarty-Krappe va plus loin et démontre en plus que ce sont surtout les dieux jumeaux — les Dioscures grecs aussi bien que les Açwins hindous — qui revêtent souvent des formes animales, de préférence celles d'oiseaux ou bien celles de chevaux. Parmi les oiseaux, ce sont surtout les oiseaux marins qu'ils préfèrent. (D'après Haggarty-Krappe, ces oiseaux représentent des symboles de fertilité. Cela expliquerait donc la prédilection de Jupiter de revêtir dans ses desseins amoureux l'apparence ornithomorphe, comme cela expliquerait tant de croyances populaires.)

Le cygne est l'oiseau sacré d'Aphrodite [1]. Ensuite le vase de Caghil représentant l'enlèvement de Leucipiddes par les Dioscures spartiates, nous les montre comme cygnes; et les Védas de leur côté appellent les Açwins les «deux oiseaux célestes». Suivant un texte védique, le char des Açwins est attelé de cygnes.

Mais revenons à la légende de Garuda et de Ganymède. Ces mythes apparemment si éloignés l'un de l'autre contiennent encore d'autres traits communs.

Le Rigveda raconte : «Après que Garuda eût volé le Soma, il lutte avec les serpents et dans une terrible tempête de poussière et de vent, il dévore les deux frères Rana et Lekschnana [2].» C'est ainsi que dans la légende nordique le soleil printanier dévore la nuit et le froid. N'oublions pas que Garuda, l'oiseau solaire, est associé au soleil créateur. Léda de son côté, d'après d'autres textes, pondit deux œufs dont sortirent le soleil et la lune : Polydeucos et Hélène.

---

[1] D. Keller, *Tiere der klassischen Altertumskunde.* — [2] Gubernatis, *l. c.*

* * *

Nous avons donc comparé trois différents mythes et nous avons dû constater d'abord que chacun d'eux connaît plusieurs versions différentes. Cela démontre que la légende primitive a évolué, qu'elle s'est enrichie et transformée par de nouveaux apports et qu'elle s'est densifiée par de multiples et différentes couches superposées.

Aussi bien la version hindoue de Garuda que la version grecque de Ganymède et de Léda montrent que plusieurs mythes se sont touchés et combinés; mais il nous semble qu'à l'origine il n'y a eu qu'un seul mythe. Ses éléments principaux et constitutifs sont restés reconnaissables et détachables de la fioriture dont il a été enrichi à diverses époques.

Le motif principal est celui de l'oiseau aux prises (soit amicales, soit inamicales) avec un humain. En Grèce, aux tendances anthropomorphes si nettement accentuées, ces rapports prennent des formes d'aventures amoureuses, sans pour cela trahir le symbole original : celui d'un symbole de fertilité.

Il nous semble donc qu'en Grèce un seul mythe ait été à l'origine des deux légendes : celle de Léda et celle de Ganymède, ayant trait à un rapport entre le Dieu-oiseau et un humain. Plus tard, il a été divisé et rationalisé, donnant ainsi naissance à deux mythes distincts. (Rappelons-nous que Garuda enlève aussi bien des Nagis que des Nagas, des serpents femelles et mâles sous formes humaines.)

Le second motif important et en même temps commun au mythe hindou et au mythe grec est celui de l'Ambroisie, du Soma ou Amrita, boisson miraculeuse garantissant l'éternelle jeunesse aux Dieux. Comme nous l'avons déjà vu, Garuda ne peut libérer sa mère que s'il procure cette boisson à Vinata et sur les coupes du Trésor de Nagy-Szent-Miklos, la Naga que Garuda tient dans ses serres élève une coupe qui probablement contient le Soma. Des vases et des sculptures grecques de leur côté représentent souvent Ganymède, dans sa fonction d'échanson tenant une coupe dans la main, qui cette fois-ci contient l'Ambroisie [1].

---

[1] La mythologie moderne voit dernièrement dans le Soma védique le vin.

Gubernatis[1] a révélé un autre trait commun qui rapprocherait les deux mythes : l'aigle de Zeus, l'aigle royal ne se nourrit pas de chair, mais du suc des plantes de la même façon que le faucon d'Indra se nourrit du Soma.

Le dernier motif, mais non pas le moins important, est le motif des dieux-jumeaux que nous retrouvons dans le mythe de Léda et de Garuda.

Ceci dit, il en résulte qu'il doit exister un rapport entre ces différents mythes même si nous trouvons les éléments réadaptés en nouvelles combinaisons.

Les motifs sont trop caractéristiques pour être de simples coïncidences ou bien des hasards.

Mais comment s'expliquent ces motifs communs dans des régions si éloignées l'une de l'autre ? Y a-t-il eu une migration fortuite du mythe ? Et dans ce cas où est son lieu d'origine ? Ou bien appartient-il à un fonds, à un héritage commun remontant à un passé commun ?

Comme nous l'avons vu déjà, Gubernatis fait un rapprochement entre les mythes de Ganymède et de Garuda mais sans en tirer une conclusion, ni expliquer cette similitude.

Combaz aussi[2] rapproche le mythe de Ganymède à celui de Garuda et arrive à une conclusion aussi étonnante qu'arbitraire : « Nous avons vu que dans l'art gandharien, naga et nagi sont toujours représentés sous une forme humaine avec une tête de serpent émergeant de derrière sa tête. L'enlèvement de pareils nagi et naga par un aigle plusieurs fois répété dans les reliefs du Gandhara donna l'impression, dès leur découverte, d'être des répliques du célèbre groupe de Léocharès figurant l'enlèvement de Ganymède par Jupiter changé en aigle. »

Combaz suppose donc que le mythe a émigré à la suite de la campagne d'Alexandre de la Grèce aux Indes. Comme pour le trésor de Nagy-Szent-Miklos c'est évidemment la Grèce qui serait le foyer du mythe. Cette assertion nous paraît assez téméraire surtout quand nous savons combien le mythe de l'oiseau ravisseur d'un humain est ancien en Orient. Il remonte, comme nous l'avons vu, à des cultures prébouddhiques, où il est connu dans le second millénaire dans la mythologie sumérienne.

(1) Gubernatis, *l. c.*, p. 206. — (2) Combaz, *l. c.*, p. 159, pl. 101.

Il continue à vivre et nous l'avons trouvé dans les textes sanscrits; il figure dans les Védas où il est déjà un mythe élaboré, enrichi de plusieurs nouveaux attributs et fonctions; il démontre que, entre-temps, plusieurs mythes se sont combinés, intensifiant la trame primitive. Au IIe siècle avant J.-C. sur les stoupas de Santhi, et sur les reliefs du Gandhara, que Combaz mentionnent, le mythe est depuis longtemps parachevé et définitif.

Il y apparaît tel que nous le rencontrerons dorénavant. Oiseau gigahtesque aux ailes déployées, au nez crochu tenant un corps d'homme ou de femme nue dans ses serres.

Peut-on après cela vraiment attribuer la naissance et le devenir de ce sujet dans les arts plastiques à des travaux coroplastiques importés aux Indes de la Grèce hellénistique ou à des répliques des œuvres de Léocharès ?

En réalité, il n'y a aucune raison pour que l'art hindou ait attendu l'arrivée de bibelots hellénistiques pour procéder à la représentation d'un mythe qu'il possédait depuis des millénaires et qui n'est pas non plus un emprunt de la mythologie classique, mais une propriété ancienne du monde asiatique.

Et nous nous demandons avec juste raison si la thèse de Combaz, thèse qui a été adoptée par toute une ligne de savants, celle de l'omnipotence de l'art et de l'esprit grec, ne serait pas renversable ? Et ne pourrait-on pas poser la question à rebours, voir si ce n'est pas la Grèce qui aurait reçu le mythe des Indes ou tout au moins si ses travaux plastiques n'auraient pas été inspirés par les travaux du Gandhara ?

Une représentation de Léda avec le cygne au musée d'Athènes (fig. 9) est très instructive dans cet ordre d'idées. Nous y voyons le cygne figuré d'une manière différente que, par exemple, dans d'autres monuments (fig. 8) où le cygne, comme sur nos monuments coptes, se tient dans sa grandeur véritable devant la femme, l'embrassant avec ses ailes ou approchant son bec du visage de Léda. Sur la sculpture d'Athènes le cygne se tient dans le fond, les ailes héraldiquement déployées et tenant la femme par la nuque, qui paraît comme suspendue dans une position verticale. La composition est identique à celle que nous retrouvons dans les représentations de Garuda enlevant les nagi ou les naga : le même déploiement des ailes dans une pose héraldique de l'oiseau qui est au fond, tenant le corps humain devant soi (pl. XII p. e.) En plus, les proportions de l'oiseau

de la sculpture du musée d'Athènes dépassent de loin les proportions d'un cygne et se rapprochent bien plus de celles d'un aigle. Ajoutons que ce « cygne » est muni de fortes et puissantes serres. En résumé, aussi bien la composition que les proportions des êtres figurés évoquent de très près les représentations de Garuda dans la sculpture hindoue. Nous pou-



Fig. 9. — Léda (Musée d'Athènes).

vons donc conclure, contrairement à ce qu'a présumé Combaz, que peut-être la représentation de Léda et de Ganymède ont été des modifications du mythe de Garuda, tel que nous le connaissons sur les monuments des Indes et tel qu'il apparaît encore sur la cruche du trésor de Nagy-Szent-Miklos. Comparons à la représentation de Léda celle de Ganymède par Léochares (fig. 11). La composition ici aussi est dominée par le grand oiseau dans une attitude héraldique, tandis que Ganymède suspendu dans

une verticale se trouve au premier plan. Dans toutes les deux représentations d'origine grecque on serait tenté de voir des œuvres inspirées par des figurations hindoues (fig. 10).

La question qui se pose est donc celle de savoir si le mythe de l'oiseau céleste est indo-européen et s'il s'agit d'une évolution qui a eu lieu après la séparation des tribus. Mais il est certain qu'il existe une base commune pour les motifs de l'oiseau, de l'ambroisie, et des jumeaux (dans leur rôle fertilisateur joint à la forme d'oiseaux aquatiques). Il



Fig. 10. — Le rapt de Ganymède (statuette en bronze).

semble hasardeux de supposer que le cygne des hamza védiques et le cygne de Léda, l'aigle de Ganymède et celui de Garuda soient le résultat d'une origine indépendante. Nous aimerons croire que ces motifs appartiennent au même fonds commun indo-européen. Le mythe original devient le mythe cosmique hindou tandis que dans la mythologie grecque il se transforme en aventure amoureuse d'un dieu.

Comme pour la femme au voile et pour la Yakschini, le même phénomène paraît se produire pour la Léda à l'époque copte. Une nouvelle vague, très intense venant des Indes, se déverse sur l'Égypte. Nombre de documents l'attestent. Des sectes religieuses, des rapports commerciaux et culturels unissent et resserrent les liens entre ces deux contrées. Comme jadis un nouveau rapprochement se produit. Et soudain un réveil de traditions communes mais lointaines, aidées par des survivances se produit. Nous ne savons pas si ce furent des ouvriers hindous arrivés des

Indes, ou bien la circulation de sculptures qui inspirèrent les ouvriers indigènes. Mais il est évident que c'est un esprit hindou, un sujet de provenance hindoue sous un léger voile grec qui émane de nos sculptures coptes.

En bref : le sujet de la Léda, qui à l'époque copte connaît une prédilection particulière et de prime abord incompréhensible, ne peut être considérée qu'avec certaine réserve comme la simple représentation d'une des nombreuses aventures amoureuses de Jupiter. On ne sait même pas jusqu'à quel point l'artisan copte connaissait le mythe grec. Autant le style que les détails et la genèse du mythe même démontrent que ce sont des influences hindoues, renforcées à cette époque et activées par des souvenirs récents des représentations classiques qui font éclore dans la sculpture copte cette prédilection pour ce sujet. Cela est d'autant plus compréhensible que les mythes possèdent un fond commun. Ainsi assistons-nous à la réapparition du mythe de Léda-Ganymède-Garuda [1].



Fig. 11. — Ganymède de Leochares.

Le mythe de l'oiseau gigantesque aux prises avec un humain, enseveli dans les couches profondes du subconscient collectif du peuple n'attend que le moment pour réapparaître. La fin de la «haute» culture méditerranéenne facilite ce réveil, ce retour vers des croyances primitives que nous trouvons si bien dans la genèse de l'art chrétien.

Le mythe de Léda nous paraît un exemple particulièrement instructif pour démontrer le phénomène de la réapparition d'un motif très ancien, sous une nouvelle forme, — souvent empruntée — qui se produit sous l'impulsion d'un choc historique et psychique.

[1] On peut constater que des tribus nomades de cette vaste région ont aussi subi des influences du bouddhisme. C'est ainsi que nous retrouvons en Sibérie l'oiseau Garuda sous le nom de Garide, où il est toujours l'ennemi acharné des serpents.

Le cataclysme politique et spirituel à ce moment critique, dans cette partie de la Méditerranée qui est en jeu, justifie pleinement ce phénomène dans lequel nous voyons une sorte de régression culturelle et psychique, un «retour vers ses origines» pour ainsi dire.

Et dans cet ordre d'idée, la Léda copte ne serait qu'un renouveau d'un ancien mythe disparu, et remonté à la surface grâce à ce choc. Il suffisait pour ainsi dire de toucher à une seule corde relative à ce thème pour que tout un complexe d'associations se fasse jour.

* * *

Il nous reste à examiner les bijoux portés par la femme au voile, qui ajouteront un indice en plus à la provenance hindoue de notre danseuse. Monneret qui comme Berstl insiste sur les rapports avec l'Asie centrale et les Indes a déjà examiné de près les formes des bijoux portés par les femmes sur les sculptures d'Ahnas en particulier (pl. XIII et XIV) [1]. Le gros anneau auquel est suspendu un médaillon ou bien une grosse boule se trouve à partir d'une certaine époque dans tout le bassin de la Méditerranée, et à la suite de l'invasion des Goths on le trouvera jusque dans le bassin du Danube. Mais c'est de l'Asie centrale et tout particulièrement des Indes que ce collier est originaire et il remonte à une époque très reculée. D'ici il sera transporté par les voies de commerce vers l'Est et l'Ouest et Monneret suit ses traces du Turfan jusqu'à Ahnas. Ce bijou particulier ainsi que la profusion de bijoux en général que nous constatons sur les sculptures coptes est inconnue dans l'art classique aussi bien que dans l'art pharaonique. Par contre, tous apparaissent sur les danseuses des temples hindous [2]. En outre, Monneret signale des miniatures manichéennes trouvées à Quočo où nous retrouvons tous les bijoux représentés sur les sculptures coptes.

Si un rapport avec l'Asie centrale et le Turfan paraît de prime abord trop osé, rappelons que des sectes manichéennes étaient nombreuses en Égypte à cette époque [3]. Nous savons que Papas, disciple direct de

[1] Monneret, *l. c.*, p. 69 sq. — [2] William Cohn, *l. c.*, pl. 3, 14, 20, 28, etc. — [3] Voir plus bas, p. 61.

Mani, a été en Égypte et qu'à la suite cette doctrine prendra une telle extension que Dioclétien publiera un édit l'interdisant. De nombreux papyri manichéens trouvés en Égypte identiques à ceux trouvés au Turfan — dont un attribué à Mani lui-même — offrent une preuve palpable des rapports spirituels et culturels qui unissaient ces deux régions situées aux deux extrémités de la grande route commerciale, par laquelle une si riche moisson d'éléments de l'Extrême Orient devait trouver son chemin en Égypte.

Quoi d'étonnant donc si les dames coptes portaient les mêmes bijoux que les dames hindoues ? Rien d'étonnant non plus que les soies trouvées à Antinoé comme le dit Guimet [1] aient été tissées en Chine. Comme les objets d'orfèvrerie furent importés des Indes, ainsi la soie pour tout le monde civilisé de cette époque vient de la Chine. Mais il faut insister sur le fait suivant : les caravanes qui transportaient les manufactures rares et précieuses de l'Est vers l'Ouest transportaient certainement aussi des valeurs autres que purement mercantiles.

Ainsi l'habillement subira des influences étrangères. Pfister [2] confirme Guimet en écrivant : «Les habits d'Antinoé — manteau à grands revers et large bordure — se trouvent chez les chevaliers des fresques de Kyzil.»

Parmi les éléments spirituels qui s'infiltrèrent en Égypte notons avant tout quelques motifs et rites mortuaires découverts par Guimet [3] à Antinoé. Horus, assis sur la fleur de lotus que nous trouvons ici, n'a certainement pas été inspiré par une représentation pharaonique, où le motif est inconnu. Par contre, c'est à Santchi que nous voyons pour la première fois la divinité assise sur la fleur de lotus. C'est ici aux Indes d'ailleurs que la fleur de lotus est un symbole hautement significatif. Guimet poursuit en examinant les motifs étrangers d'Antinoé : «C'est tout à fait le ciel bouddhique que nous trouvons (à Antinoé). . . . et les parents de Leukonie ont collé la protubérance lumineuse sur son front, celle qui

[1] E. Guimet, *Les portraits d'Antinoé.*

[2] Pfister, *La décoration des étoffes d'Antinoé, Revue des Arts asiatiques,* V, 1923.

[3] E. Guimet, *Symboles asiatiques trouvés à Antinoé, Annales du Musée Guimet,* XXX.

caractérise les bouddhas parfaits, les êtres arrivés au summum et au terminus des existences. [1] » Leukonie aurait-elle appartenu à une de ces sectes bouddhiques que nous savons avoir existé en Égypte?

Mais Guimet signale à Antinoé des éléments bouddhiques encore plus distincts : «Une Chrétienne porte une écharpe sur laquelle sont brodées les feuilles mystiques des Indes, caractérisées par la pointe qui se termine en fil. Les dessins qui décorent cette feuille sont tout à fait indiens. Il s'agit des feuilles du «ficus religiosa», l'arbre sacré sous lequel Sakkia Mouni est devenu bouddha.» De même les deux formes hindoues du swastika, la forme maléfique ainsi que la forme bénéfique ont été trouvées à Antinoé.

Parmi les *sujets* figurant dans l'art copte tout en étant de provenance hindoue, notons celui représenté sur l'ivoire de Trèves. Nous voyons, venant de gauche, un cortège formé par une voiture dans laquelle se trouvent deux membres du clergé, portant des croix. Ils sont précédés par une foule. Tout le monde s'achemine vers le côté gauche où se trouve une basilique, où des ouvriers sont encore en train de travailler sur le toit; derrière, au second plan, une foule de curieux regarde le spectacle par les fenêtres. Strzygowski [2] a interprété le sujet comme représentant le transfert des Saintes reliques dans la basilique des Saints-Apôtres à Constantinople. Il a démontré que la composition était une paraphrase libre d'une représentation d'un cortège sur un relief à Santschi [3]. La composition est identique : à gauche une voiture, précédée d'une foule s'acheminant vers le côté droit, et au second plan le bâtiment par les fenêtres duquel des spectateurs curieux suivent ce qui se passe en bas. La composition est analogue, la ressemblance flagrante.

Strzygowski suppose que la migration du motif s'explique ici par les matériaux. C'est par l'intermédiaire de l'ivoire qu'on importait des Indes, que, d'après le savant, certains motifs ont été transportés. C'est ainsi qu'il explique un autre ivoire copte, le relief sur la chaire d'Aix [4], où encastré

[1] Guimet, *Symboles asiatiques.*

[2] J. Strzygowski, *Orient oder Rom.,* Leipzig 1901, p. 85, fig. 38.

[3] Ippel Albert, *Indische Kunst und Triumphalbild,* Morgenland, fasc. 20, fig. 17.

[4] Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien,* 1902, fig. 49.

dans des feuilles de vigne se trouve le motif que nous connaissons déjà : la Yakschini. Les jambes croisées, un bras agrippé dans les branchages de l'arbre, le motif est exécuté dans le plus pur style copte. Seulement comme il s'agissait d'une iconographie inconnue à l'artiste copte, la Yakschini est transformée en homme[1].

Plusieurs autres petits motifs décoratifs ont été incorporés dans l'ornementation copte. Ainsi les petits amours flanquants une coquille sur la niche au Musé de Berlin montrent la même étrange attitude, un pied allongé, l'autre replié d'une manière toute particulière, que les deux génies volant sur le relief de Mathura ou sur les fresques de Bäzäklik[2].

* * *

En dehors de la sculpture figurée qui a montré des emprunts évidents de l'art des Indes, la sculpture décorative montre elle aussi, quoique plus rarement, des éléments d'origine hindoue. Non pas que l'on puisse contester que la sculpture décorative soit d'origine purement copte, et que c'est en elle que se manifestent le goût et le tempérament autochtones de la manière la plus pure, mais on ne peut nier que là aussi quelques éléments de provenance hindoue se soient infiltrés.

Strzygowski attire l'attention sur une particularité du style même. Celle qu'il appelle le *horror vacui* d'une part et le « Tiefendunkel » d'autre part[3]. Il s'agit d'un remplissage dense des éléments décoratifs qui ne permet pas au fond d'apparaître autrement que dans d'étroites bandes ou taches creuses, où des ombres profondes se ramassent et qui font que l'ornement même se détache comme une dentelle claire sur un fond obscur. Cette particularité stylistique est pour Strzygowski inspirée de l'art hindou. Elle est essentiellement différente du décor classique et de sa «poésie du vide». C'est aux Indes aussi qu'il démontre le prototype de la feuille dentelée «du Fiederblatt» telle qu'elle apparaît sur

(1) Cette surprenante concordance du motif a déjà été signalée par Berstl.

(2) Monneret, *l. c.*, fig. 23 et Ippel, *l. c.*, pl. 16.

(3) Strzygowski, *Mschatta.*

la porte de Daschlut par exemple[1]. C'est à Barhut et à Bodi Gaya que nous trouvons ce motif. Monneret de son côté cite un autre motif décoratif dans l'art copte comme provenant de l'Asie centrale. La bande des cœurs alignés «la seria di cuori»[2]. Après avoir circonscrit la sphère où on peut le trouver, il conclut : «È al centro bactriano che dobbiamo riferirci per l'origine del motivo; ambiente artistico di enorma importanza ma che disgraziatamente ancor tanto male conosciamo.»

Il faudrait ajouter ici le motif de l'arbre sacré (fig. 12)[3], motif si riche de signification et en même temps motif de prédilection de l'ornementation



Fig. 12. — Motif de l'arbre sacré (Musée gréco-romain, Alexandrie).

copte, et inconnu dans l'art classique. Là encore, ce sont les Indes, le Stoupa de Barhut qui nous offrent un des plus anciens exemples. Mais cela devrait faire l'objet d'une autre étude. Le motif semble aussi complexe que la femme au voile, et remonte peut-être à des origines encore plus lointaines et plus profondes.

Nous voudrions terminer les recherches des influences hindoues dans l'art copte avec un monument, pour le moment isolé, mais particulièrement intéressant, car il s'agit ici peut-être d'un des rares monuments travaillés par un artisan hindou. La planche XV nous montre un fragment sculpté du Musée copte au Caire. Le rinceau qui y est figuré diffère entièrement

(1) Strzygowski, *Persischer Hellenismus in christlicher Zierkunst, Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1919, p. 131 sq.

(2) Monneret, *l. c.*, p. 67.

(3) Strzygowski, *Indischer Einfluss auf den Westen, Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLI, 1918; Dimand, *Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien*, Leipzig 1927.

des rinceaux qui, en général, ornent les frises et les architraves des monuments coptes.

A la place du déroulement sinoïde de la tige et des feuilles triangulaires qui sortent de ses deux côtés, on voit sur notre monument un gros bandeau épais qui ondule dans un rythme lourd, formant une courbe sinoïde aplatie en haut et en bas, comme si la frise qui l'accompagne l'avait écrasée. En outre, ce rinceau montre à la place où les deux moitiés de la tige se joignent une petite feuille, qui pour ainsi dire marque la jointure. C'est la forme exacte du rinceau hindou. Sur les Stoupas de Santschi, de Barhut aussi bien qu'à Mathura, dans tout l'art bouddhique nous trouvons ce rinceau épais et lourd, aplati là où il touche les corniches en haut et en bas. Nous retrouvons cette même petite feuille marquant la jointure des deux courbes du rinceau. La similitude entre ce monument et les exemples hindous est tellement surprenante que par ce monument nous croyons pouvoir affirmer que des artisans hindous devaient se trouver sur place [1].

[1] Notons encore quelques motifs décoratifs qui sans entrer dans l'art copte sont devenus propriété artistique d l'art classique et dont l'origine se trouve aux Indes. Ippel qui s'est occupé des relations entre l'Occident et les Indes signale le motif d'un parasol flottant, flanqué par deux génies volants. Ippel suit le chemin obligatoire. Il n'y a aucun doute pour lui que c'est de Pompéï que ce motif a émigré à la suite de la conquête d'Alexandre aux Indes. Or, le Parasol flanqué de génies, qui dans l'art classique est uniquement connu comme motif décoratif est aux Indes bien plus que cela. Il est le symbole de la puissance royale protégée par les divinités. Est-il vraisemblable qu'un motif purement décoratif émigre pour devenir à la suite un symbole lourd de signification? Et n'est-il pas plus probable qu'il fut créé là où le sens préexistait à la forme? Il nous semble plus probable d'admettre une origine hindoue et de croire que c'est au cours de sa migration vers l'Occident que le symbole devint un simple élément décoratif. Il en est de même avec un autre motif, les « Guirlandophores » qui deviennent un motif de prédilection de l'art hellénistique. Mais comme je l'ai montré ailleurs ce n'est pas le motif grec que nous trouvons aux Indes mais bien au contraire il est importé des Indes en Grèce. Car jusqu'aujourd'hui aux Indes persiste l'usage que les grandes processions religieuses bouddhiques soient suivies par des hommes portant de grands rinceaux artificiels, faits d'étoffes, donc de « Guirlandophores » réels. Du cérémonial religieux le motif entre dans l'art

III

Les rapports culturels entre les Indes et l'Égypte remontent à une époque très reculée. Il se peut que ce fait soit dû non seulement à une zone de communication mais à une culture commune basée sur une unité géographique et remontant aux temps préhistoriques.

C'est la thèse de Frobenius [1] qui rapporte des croyances et des mythes communs, parmi lesquels celui du meurtre sacré du roi apparaît dans la mythologie hindoue comme dans celle de l'ancienne Égypte. Il y survivra dans la fête de Sed, où le simulacre du meurtre sacré du roi subsiste encore.

Quant au commerce extérieur de l'Inde, il remonte aux premiers temps de son histoire. Des objets découverts en Sumer et en Égypte indiquent qu'il existait, trois mille ans avant l'ère chrétienne, des courants commerciaux entre ces pays, — des rapports qui se maintinrent jusqu'à l'époque romaine et plus tard, — qui dépendaient des Indes pour les épices, les brocarts, les mousselines et les tissus d'or. C'est surtout dans le but de tenir ouvertes les routes du commerce de l'Inde que les Romains soutinrent les guerres des Parthes [2].

C'est à Monneret de Villard [3] et à Berstl [4] que revient l'honneur d'avoir les premiers établi et classé les documents historiques et artistiques qui démontrent les liens entre les Indes et l'Égypte copte. Entre-temps de nouveaux et nombreux documents sont venus corroborer les hypothèses de Monneret et de Berstl.

Mais déjà les Anciens étaient conscients de ce qu'ils devaient aux Indes et relatent à certaines reprises les contacts qui ont eu lieu entre les parages de la Méditerranée et les Indes. Ainsi Alexandre Polyhistor rapporte que Pythagore avait voyagé aux Indes. Gubernatis se basant

et nous le trouvons sur les balustrades des Stoupas. D'ici il émigrera vers l'Occident et nous le retrouvons dans l'art classique transformé en rinceau dans lequel lutinent de petits amours.

[1] Leo FROBENIUS, *Vom Kulturreich des Festlandes,* Berlin 1923.

[2] Will DURANT, *l. c.*, vol. II, p. 215.

[3] MONNERET, *l. c.*

[4] BERSTL, *l. c.*

sur cette indication fait ressortir les rapports qui existent entre la doctrine pythagoricienne et le Bouddhisme, qui sont d'ailleurs contemporains [1]. « La doctrine pythagoricienne telle qu'elle se répandit dans la Grèce au VIe siècle avant J.-C. offre des ressemblances frappantes avec la doctrine bouddhique. La science des nombres était pour les Pythagoriciens ainsi que pour les contemplateurs du Bouddhisme la science de l'infini, l'harmonie, l'abstraction par excellence. »

La campagne d'Alexandre le Grand intensifia un ancien rapport, relia de nouveau ces deux contrées et éveilla la curiosité de l'Occident pour les Indes. Lorsque Mégasthènes arriva à Pataliputra comme ambassadeur de Séleucos Nicator, roi de Syrie, il fut stupéfait de découvrir une civilisation dont il n'hésita pas à déclarer à ses Grecs incrédules qu'elle égalait la leur [2]. Mégasthènes nous a laissé de la vie de l'Inde à cette époque un tableau enchanteur.

Il est évident que si la Grèce et la Syrie devaient entrer en contact aussi intime avec les Indes, l'Égypte ne pouvait rester en dehors du courant. Déjà Flinders Petrie [3], se basant sur les fouilles faites à Memphis, et sur des papyri provenant d'Assouan, constate l'existence d'une colonie hindoue entre le Ve et VIe siècle avant J.-C. Il suppose même que dès le milieu du IIIe siècle on célébrait en Égypte des fêtes bouddhiques. Les rapports paraissent particulièrement intenses à l'époque du grand empereur Asoka, le Constantin du Bouddhisme. En instaurant le Bouddhisme comme religion d'État, dans le dessein de propager cette religion il entreprend sa grande œuvre de prosélitisme, le IIIe concil de Patalipoutra mentionne l'envoi du missionnaire bouddhiste Rakchita à Allasada — Alexandrie. Et dans sa XIIIe édit. l'empereur Asoka se vante d'avoir déjà converti en outre Antioche, roi de Syrie, et Ptolémée, roi d'Égypte [4].

A la même époque, on ne sait pas si c'est à cause de Ptolémée Philadelphe, qu'un ambassadeur grec se rend à Pataliputra pour

(1) A. de Gubernatis, *Le Bouddhisme en Occident, Rivista degli studi orientali,* Ann. II, vol. II, Roma 1909, p. 188.
(2) W. Durant, *l. c.,* p. 171.
(3) Flinders-Petrie, *Memphis* et Petrie, *The status of the jews in Egypt,* p. 32.
(4) Monneret, *l. c.,* p. 86.

confirmer la loi maritime et commerciale qui dorénavant unira les Indes et l'Égypte [1].

Les textes rapportent qu'un Grec appelé Dionysos, envoyé par Ptolémée II comme ambassadeur aux Indes, écrivit sur ce pays un livre, mentionné par Pline.

On ne voit pas très bien encore dans quelle mesure un trafic régulier existait entre les Indes et les ports de la Mer Rouge à ce moment. Mais à partir de l'époque à laquelle le commandant du navire Hippalos découvrit la mousson, les voyages aux Indes sont rendus faciles et habituels. Dans une inscription de la Thébaïde qui date de la fin de la période lagide, le donateur s'intitule « Sophon, Hindou » [2].

A la suite, Agatharchides [3] nous énumère et décrit les marchandises importées des Indes sur le marché alexandrin du IIe siècle avant J.-C. et les taxes prévues sur elles.

L'intérêt que porta l'Égypte ptolémaïque aux Indes se manifesta par le fait que Ptolémée Evergète exigea que la grande Bibliothèque d'Alexandrie fût administrée de telle façon qu'un intérêt particulier fut porté à toutes les choses concernant les Indes. Le géographe, et en même temps directeur de la Bibliothèque, Ératosthène sera désigné pour s'en occuper [4].

A la suite des rapports commerciaux nous voyons la philosophie hindoue s'infiltrer dans la vie spirituelle d'Égypte de l'époque ptolémaïque.

Ainsi le système philosophique de Samkhyja, qui précède la doctrine de Bouddha et avec laquelle il possède beaucoup de parenté, exercera une profonde influence non seulement sur la doctrine des néopythagoriciens et gnostiques, mais aussi sur la branche égyptienne du Judaïsme et comme nous le verrons plus tard, sur le Christianisme lui-même. A certain moment l'influence du Bouddhisme est tellement intense qu'elle paraît prévaloir sur l'Israëlisme, et le Péripatéticien juif, Aristobule, exalte

(1) Wladimir Grüneisen, *Les caractéristiques de l'Art copte,* Florence 1922, p. 47 sq. et Edwyn Beven, *Histoire des Lagides,* Payot 1933, p. 182.
(2) Monneret, *l. c.,* 86.
(3) H. Schoff, *First century intercourse between India and Rome (the Monist),* XXII, fasc. 1, p. 141.
(4) R. Seydel, *Das Evangelium von Jesus in seinem Verhaltnis zur Buddhasage und Buddhalehre,* Leipzig 1882, p. 307, 312.

dans ses écrits la sagesse des Hindous [1]. L'influence et la sympathie pour le Bouddhisme vont en s'intensifiant, à tel point que le roi Ménandre de Sakala — le Milinda des textes bouddhiques — se convertit au Bouddhisme, et par ce fait devient le héros d'un grand roman didactique du «Milindapala». Le canon Pali du Bouddhisme contient en réalité un traité fort remarquable probablement aussi vieux que le Christianisme, intitulé la «Question du roi Milinda», dans lequel nous voyons un docteur bouddhique Nagasena faire des réponses troublantes aux questions sur la religion que lui pose le roi Ménadre, souverain gréco-bactrien, qui régnait sur les Indes du Nord vers la fin du Ier siècle avant J.-C. [2].

Alexandre déjà était revenu des Indes accompagné par des phylosophes hindous. La méthode de méditation ascétique connue sous le nom de Yoga existait déjà aux temps des Vedas et, comme les Upanischades et le Mahabharata l'admettaient, elle était très pratiquée au temps d'Alexandre. Sa curiosité étant éveillée par l'aptitude de ces gymnosophistes à supporter la souffrance en silence, il invita l'un d'eux à le suivre. Le Yogi refusa. Un autre sage, Kalanos suivit Alexandre en Perse. Étant tombé malade il préféra la mort à la maladie et monta sur le bûcher pour se faire brûler vivant devant l'armée macédonienne [3].

Mais les influences hindoues et en particulier les influences bouddhiques ne s'arrêtent pas avec le Christianisme. Au contraire. Oskar von Lemm souligne que, dans le fragment hindou que nous possédons du Roman d'Alexandre, le Brahman Dandani était très vénéré par les Coptes [4]. C'est à l'époque romaine surtout que les rapports indo-coptes prennent de l'ampleur, soit par une organisation de plus en plus régulière du commerce, soit par une immigration continue de missionnaires. D'après Jean Chrysostome [5], une colonie hindoue est encore établie à Alexandrie à l'époque de Trajan; elle y existera encore au temps de Caracalla. Plus tard, des ambassades venant des Indes et passant par l'Égypte sont mentionnées sous le règne de Constantin, de Julien et jusqu'à l'époque de

(1) A. Hilgenfeld, *Noch ein Wort über den Essaismus, Zeitschrift für Theologie,* IX, p. 315.

(2) W. Durant, *l. c.,* p. 267.

(3) W. Durant, *l. c.,* p. 291.

(4) Oskar von Lemm, *Der Alexandreroman bei den Kopten,* p. 18.

(5) Monneret, *l. c.,* p. 88.

Justinien. D'autre part, des documents hindous se réfèrent à des rapports avec l'Égypte. A plusieures reprises, les annales bouddhiques s'étendent sur de nombreuses conversions parmi les Grecs, et un siècle après Asoka, la ville Jonas mentionne d'innombrables pèlerins d'Allassada — scilicet Alexandrie, — venus pour assister à l'inauguration du grand Stupa de Ceylon [1]. Par contre, Nicolas de Damas parle de trois envoyés du roi de Pendsdhab, Porus, en Grèce, qui auraient été brûlés avec un autre Hindou Zarmanochegas. Leur sépulture était connue à Athènes sous le nom de «la tombe de l'Hindou» [2].

Les voyages entre les deux pays devenaient faciles et fréquents, et des déplacements ont souvent lieu. Ainsi pendant le recensement sous le règne de Vespasien, un Égyptien est mentionné comme étant absent aux Indes [3].

Les papyrus aussi montrent de nombreuses preuves des relations qui régnaient entre les deux pays. Monneret mentionne un papyrus d'Oxyrhinchos contenant quelques lignes écrites dans un dialecte hindou, le «canarèse». Un autre papyrus parle d'un «Xalapos Yndicos» [4]. Monneret mentionne aussi un vase égyptien dont le décor illustre un conte de fée hindou.

Mais la trouvaille la plus importante est certainement celle des papyrus manichéens dont nous avons déjà parlé, et qui expliquent jusqu'à un certain point la quantité des objets et l'intensité des rapports entre l'Égypte et l'extrême Orient. Par ces papyri, l'existence de nombreuses communautés manichéennes nous est assurée pour l'Égypte. Elles fleurissaient surtout en Thébaïde où Papa, un disciple direct de Mani, aurait apporté le message [5].

Paul Schmidt [6] découvrit au Caire une traduction copte du Kephalaia, une œuvre du IVe siècle attribuée à Mani personnellement. A la suite sept autres papyrus — appartenant probablement à des manichéens égyptiens

(1) Gubernatis, *Le Bouddhisme en Occident,* p. 199.

(2) Monneret, *l. c.,* p. 88.

(3) Kenyon, *Greek Papiry im British Museum,* n° 260, 11, 42 et 74.

(4) Monneret, *l. c.,* p. 88.

(5) *Mélange Dussaud,* N. Seston, *Le roi Sassanide Narses, les Arabes et Manichéens.*

(6) Paul Schmidt, *Fundbericht,* dans *Sitzungsbericht der Preussischen Akademie,* 1933.

— furent découverts. D'après leur dialecte, ils proviennent de la région d'Assiout.

Il semble que les ressemblances entre le Christianisme et le Manichéisme contribuent au début à des fluctuations entre ces deux religions. Ainsi Saint Augustin s'était d'abord senti attiré par le Manichéisme. Il fit partie de leur secte pendant plusieurs années, et longtemps après sa conversion au Christianisme sa pensée était encore influencée par leur doctrine [1]. Le Manichéisme était une religion complète et puissante et à certain moment une véritable rivale du Christianisme et beaucoup d'idées ont selon toute probabilité dû passer de la religion perse dans le Christianisme. D'autre part, H. H. Schaede [2] démontre que la parenté entre le Manichéisme et le Bouddhisme était si profonde — Mani avait séjourné aux Indes — qu'il faut supposer une origine bouddhique du Manichéisme. Les deux ont de commun avant tout la négation de la vie physique et par conséquent le penchant pour l'ascèse, trait que nous retrouvons chez les Anachorètes coptes. C'est donc toujours des influences hindoues qui s'infiltrent en Égypte par l'intermédiaire du Manichéisme. Il agit ainsi en lien entre le Bouddhisme en train de se consolider comme religion officielle et le Christianisme qui est en train de se former. Peut-on après cela douter que des influences ont eu lieu? Il y a eu, comme le dit très justement Guimet [3], dans «la genèse du Christianisme une période de transition, un moment d'hésitation qui permit l'infiltration des idées hindoues. Sollicités par les Ptolémées d'abord, par les impératrices philosophes ensuite, les Djevas bouddhistes, les prêtres des religions à missionnaires, sont venus à coup sûr en Égypte et à Alexandrie au moment où dans cette ville les chercheurs de croyances inédites ne savaient plus à quel dieu se vouer».

De même Gubernatis suppose qu'il y a eu tout d'abord une expansion du Bouddhisme proprement dit, par des missionnaires, et qu'à la suite, il y eut une forte infiltration d'idées bouddhiques pendant la formation du Christianisme. Le développement des relations commerciales entre

(1) C. F. Potter, *Les fondateurs de religions*, Payot 1930.

(2) Hans Heinrich Schaede, *Der Manichaismus*, Morgenland 1936, Leipzig.

(3) E. Guimet, *Symboles asiatiques*, p. 149 sq.

l'Inde et l'Europe romaine l'encourage à porter sa propagande dans la direction de l'Occident. Et on ne peut pas écarter par la question préalable l'hypothèse que le Christianisme à ses débuts se soit ouvert dans une certaine mesure aux doctrines, traditions et rites du Bouddhisme [1].

Mais Gubernatis trace l'influence hindoue dans une autre direction, qui nous paraît extrêmement importante et qui touche de près l'origine du monachisme chrétien. «Les Brahmans et les Bouddhistes se cachent dans les grottes et les cavernes des montagnes de la Thébaïde égyptienne pour y continuer paisiblement leurs pénitences et leurs méditations, et attirent à leur ermitage des adeptes et des disciples qui devenaient des prophètes, des apôtres et des saints.» Gubernatis accepte donc comme donné que ce sont les ascètes hindous qui furent les précurseurs des moines coptes, qui à leur tour furent les premiers Chrétiens ascètes. L'hypothèse de Gubernatis est confirmée par Philon, par St. Jérôme et par les bollandistes. D'après eux bien avant St. Antoine, vénéré comme le premier père de la Thébaïde, ils existaient déjà en Égypte des pénitents ou anachorètes esséniens. Dans la vie de St. Pacôme nous lisons ce passage : «Beatus Antonius magni atque Elisaei, nec non sancti Johannis Baptistae acumulator existens, secreta interioris eremi studio sectatus est singulari.» [2] Il nous faudrait donc remonter quant à l'origine du monachisme chrétien au moins jusqu'aux temps d'Élie et Élisée, les deux prophètes thaumaturges et d'autre part ce seraient les pénitents hindous établis en Égypte qui auraient inspiré les premiers solitaires ascètes, les pénitents et contemplateurs des déserts égyptiens.

Il n'y a donc rien d'étonnant que dans les écrits de Clément d'Alexandrie le nom de Bouddha apparaisse à plusieurs reprises puisque les *acta archalai* font ressortir un vaste mouvement et rapport d'idées entre l'Asie centrale et l'Égypte [3]. Ainsi Richard Garbe [4] démontre jusqu'à quel point le système de Basilide est imbu de la pensée bouddhique. Comme pour la doctrine de Gautama Bouddha, pour Basilides la douleur est la base de toute vie. Il admet l'existence de la métempsychose et finalement,

(1) Gubernatis, *Le Bouddhisme, l. c.*, p. 199.

(2) Gubernatis, *l. c.*, p. 172.

(3) Monneret, *l. c.*, p. 88 sq.

(4) Richard Garbe, *Indien und Christentum*, Tubingen 1914, p. 322.

toujours suivant les cinq Kharmas du Bouddhisme, il considère que la personnalité de l'individu est composée de cinq éléments.

Après tout ce que nous venons d'entendre il ne sera donc nullement surprenant, si nous trouvons dans la liturgie chrétienne des concordances avec les rites religieux hindous. En réalité, elles sont même assez nombreuses.

Nous nous sommes déjà demandé jusqu'à quel point les Indes sont responsables, pour l'institution de la retraite monacale, des cloîtres en Égypte et pour le Christianisme en général, la même question surgit. Quant à la liturgie chrétienne, Johannes Leipold [1] a assemblé un très riche matériel duquel ressort non seulement un rapport assez intense mais une concordance frappante entre les rites bouddhiques et chrétiens. L'adoration des reliques, si profondément ancrée dans la mentalité et les habitudes religieuses aux Indes, fait son apparition dans le Christianisme. L'usage de l'eau bénite, les cierges, l'encens, les ornements ecclésiastiques, l'emploi dans la liturgie d'une langue morte, les moines et les nonnes, la tonsure et le célibat des religieux, la confession, les jours de jeûne, la canonisation des Saints, le purgatoire et la messe pour défunts existaient dans le Bouddhisme comme dans le Christianisme. Et beaucoup de ces institutions paraissent avoir débuté dans le Bouddhisme [2]. Un exemple assez curieux est le chapelet, dit le rosaire, qui doit son emploi, mais surtout son nom, à une fausse traduction de son nom hindou, qui à la suite lui est resté. «Japamala» signifie en hindou aussi bien «chapelet» que «couronne de roses» et c'est cette seconde signification qui par mégarde a été appliquée et maintenue dans le nom.

Indépendamment de Leipold, Fergusson [3] constate la parenté et remarque que les rites bouddhistes ont précédé de cinq siècles ceux de l'église romaine. Et Edmunds [4] souligne l'étonnant parallélisme que l'on peut constater entre l'évangile bouddhique et chrétien.

La concordance la plus frappante se trouve dans les vœux faits par les moines après leur noviciat préliminaire en Égypte et aux Indes. (Les

---

(1) Johannes Leipold, *Schenute von Atripe,* 1903.

(2) W. Durant, *l. c.,* p. 245 sq.

(3) Fergusson Jas., *History of Indian and Eastern Architecture,* p. 174.

(4) A. J. Edmunds, *Buddhistic und Christian Gospels,* Philadelphia 1908.

vœux du moine égyptien sont les suivants : «Je ne souillerai pas mon corps; je ne commettrai pas de parjure; je ne mentirai pas; je ne ferai pas de mal.» Les formules du moine bouddhique sont presque identiques. Après son noviciat il signe un acte légal contenant les engagements suivants : «Je jure de ne pas tuer; de ne pas voler; de ne commettre aucun mal; de ne pas mentir; de ne pas me souiller.» A côté de ces concordances notons que l'existence d'un noviciat avant l'engagement définitif aussi bien aux Indes qu'en Égypte est assez surprenant, et qu'il serait difficile de supposer un hasard.

Et pour finir : c'est encore aux Indes que nous trouvons à côté des ordres monastiques pour hommes les mêmes institutions pour femmes, que nous retrouvons plus tard en Égypte.

Une question qui nous paraît assez intéressante pour l'aborder ici est celle du geste de la prière dans ces deux religions, celle des mains jointes devant la poitrine. Le geste de la prière tel qu'il apparaît sur les premiers monuments chrétiens est le même que nous connaissons dans les anciennes cultures du Proche-Orient, le geste de l'orant : les deux bras écartés devant soi, ou de côté, tel qu'il se trouve sur les monuments pharaoniques, et tel qu'il existe encore dans la prière musulmane et chez les juifs de la tribu des Lévites : les paumes ouvertes offertes à la divinité. Or, chez les chrétiens, ce geste a entièrement disparu en dehors de la liturgie et a été supplanté par le geste des mains jointes. Cependant le plus ancien témoignage de l'attitude des mains jointes dans l'art chrétien ne remonte pas plus haut qu'au ve siècle et se trouve sur le sarcophage d'Adelphia provenant des catacombes de Syracuse [1]. Le geste de l'orante maintenu jusqu'à présent dans la liturgie chrétienne est donc à partir d'un certain moment supplanté par celui des mains jointes dans la prière privée. Or la prière bouddhique, l'adoration de Bouddha ou de ses reliques, est depuis toujours exécutée les mains jointes devant la poitrine. Cette pose est connue aux Indes sous le nom de Añjali. C'est le même geste que nous trouvons sur les sculptures chaldéennes. Il serait intéressant de savoir si nous touchons ici à l'origine de deux différentes attitudes de dévotion,

---

(1) Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. Ét. Drioton, qui a bien voulu m'éclairer sur ce point.

celle du recueillement par les mains jointes et celui des bras écartés, possédant probablement une autre signification, et qui démontreraient deux conceptions différentes. Sommes-nous en présence de deux gestes de la prière appartenant à deux cultures différentes : indo-européenne et sémitique ? La question nous paraît assez intéressante et féconde aussi bien du point de vue religieux que psychologique.

Pour revenir aux rapports entre l'Afrique et les Indes, notons que des influences hindoues se trouvent aussi en dehors de l'Égypte et que l'on a pu repérer des éléments bouddhiques en Abyssinie : ainsi Johannes Leipold constate que le baptême chrétien y est célébré d'après un rituel brahman [1]. Tous ces détails ne sont plus très étonnants puisque nous apprenons par Nicolas de Damas que vers la fin du ve siècle, sous le consul Sévérus, des Brahmans vivaient en Égypte suivant leurs règles [2], et qu'il n'est point impossible de supposer la même chose pour l'Abyssinie.

Nous devons souligner que déjà dans les écrits coptes on trouve des allusions aux analogies qui existent entre les anachorètes nus coptes et les gymnosophistes hindous. D'après Aba Schenute, St. Paul désigne dans ses épîtres aux Corinthiens tous ceux à qui le Christ apparaît après sa résurrection comme Brahman [3]. Et pour finir Goblet d'Alviella dans une comparaison subtile constate que le Nouveau Testament renferme un grand nombre de pensées que les philosophes hindous avaient réunies dans les Bhagavad Sita [4].

L'atmosphère spirituelle en Égypte — aussi bien philosophique que religieuse — devait à cette époque être saturée de l'esprit hindou et de la pensée bouddhique en particulier, à tel point que peut-être — même inconsciemment — des éléments de l'iconographie hindoue s'infiltrent dans la légende chrétienne en voie de formation. Ainsi le passage du Synaxaire copte consacré à St. Paul expose les faits de la manière suivante : «Pendant une querelle avec son frère Pierre à cause du partage de leur

(1) Johannes Leitpold, *l. c.*

(2) Schoff, *Deutsche Aksum.* Expédition Berlin 1915.

(3) Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque du Vatican.

(4) Goblet d'Alviella, *Ce que l'Inde doit à la Grèce,* p. 125.

héritage St. Paul rencontre des funérailles. Alors le Saint soupira et dit : «Qu'ai-je de commun avec les biens de ce monde périssable ? Je mourrai et «les quitterai.» Alors il se retourna vers son frère et dit : «Retournons «chez nous, je ne te demanderai rien». Alors il s'éloigna de son frère, il sortit de la ville, il habita dans un tombeau et il y resta [1]».

Or, à l'origine du grand renoncement de Gautame Bouddha il y a précisément les quatre rencontres : celle d'un vieillard, d'un malade, d'un cadavre et d'un ascète. Ils deviennent la cause immédiate de la retraite de Bouddha.

La légende bouddhique est évidemment plus riche, plus substile, mais il est incontestable que c'est elle quoique simplifiée mais identique dans son essence qui a inspiré l'auteur du Synaxaire dans sa rédaction de la vie de St. Paul.

* * *

Comme nous venons de le voir, de multiples influences hindoues, dans différents domaines, se retrouvent en Égypte. Elles se sont manifestées dans la littérature, nous les avons reconnues dans l'art avec une richesse et une intensité que l'on ne peut pas négliger, et nous les avons senties dans la pensée même.

Si l'on ne veut pas aller si loin, comme Frobenius, et admettre une unité géographique comme base d'une unité culturelle entre ces deux régions, on ne peut pas nier l'évidence et passer outre sur l'intensité des apports et les influences que l'Égypte subit d'un pays avec lequel elle est depuis des milliers d'années en relations commerciales. Remarquons qu'à ce moment les Indes connaîtront sous la dynastie des Gupta une renaissance politique et spirituelle, et que l'empire hindou s'étend vers le ive siècle de notre ère jusqu'aux rives du golfe arabique.

Il est donc assez naturel que nous trouvions à cette époque des colonies bouddhiques à Koptos et à Alexandrie, et qu'Ahnas soit dédié à St. Élie, qui est censé être venu des Indes, et que nous reconnaissions comme décor de l'architecture égyptienne de cette époque des

(1) E. Amélineau, *Histoire des Monastères de la Basse Égypte.*

éléments décoratifs hindous de même que des motifs iconographiques bouddhiques.

Nous ne pouvons pas passer sous silence l'œuvre qui illustre de la façon la plus saisissante les rapports culturels qui unissaient ces deux pays.

Nous pensons au manuscrit de Cosmas Indicopleustes, de Cosmas, le Marco Polo de l'antiquité, qui partit d'Alexandrie pour les Indes, pour rédiger à son retour cette étonnante œuvre, qui relate ses expériences et aventures en extrême Orient.

*
* *

D'après les exemples exposés au cours de notre étude, le problème des rapports indo-coptes se pose donc de la manière suivante :

Les influences sont-elles dues uniquement à un apport venant des Indes directement, étant donné qu'à part des artisans individuels immigrés nous avons à compter avec un afflux continu venant des Indes par deux voies : la voie terrestre, à la suite des grandes migrations, et la voie maritime grâce à la navigation régulière qui unit l'Égypte et les Indes depuis plusieurs siècles ? Ou bien s'agit-il d'un réveil spontané des forces autochtones et basées sur un passé commun ? Les deux hypothèses sont discutables, mais la facilité avec laquelle les éléments hindous tant artistiques que spirituels seront amalgamés et la façon toute particulière avec laquelle ils se fondront avec la pensée copte, nous font croire qu'il s'agit ici plus que de simples influences.

Un point reste clairement détachable, et semble assez important pour être souligné. L'Égypte depuis toujours point névralgique des communications et du commerce, point crucial des afflux de différentes races, centre de la pensée universaliste et cosmopolite, toujours portée et ouverte à une philosophie nouvelle, devient à ce moment un terrain particulièrement propice à l'éclosion de la pensée hindoue. Les entraves de l'art classique, si profondément étrangères à l'esprit du peuple égyptien, une fois tombées, il amalgame avec une facilité surprenante les éléments artistiques et spirituels qui lui viennent de l'Asie centrale. Ces éléments

contribueront d'une manière décisive à la formation de l'art copte, formant pour ainsi dire une de ses composantes.

Avec beaucoup de justesse, Durant remarque [1] que c'est dans des périodes de dépression et de déclin que l'influence de la pensée hindoue sur les autres cultures a été la plus forte. Quand la Grèce était victorieuse elle ne prêtait pas attention à Pythagore ni à Parménide. Mais à l'heure de la décadence, Platon et les prêtres orphiques s'emparèrent de la doctrine de la réincarnation, tandis que Zénon l'Oriental enseignait une philosophie de résignation et de fatalisme qui rappelle étrangement la pensée hindoue. Quand la Grèce parut enfin à sa dernière heure, les Néo-Platoniciens et les Gnostiques puiseront largement aux sources de l'Inde. La nouvelle pensée qui surgit des décombres de la culture classique sera par ce fait même déjà préparée et enrichie par les apports venus du monde asiatique.

[1] Il nous paraît superflu d'énumérer ici les faits historiques connus et de rappeler les nombreux contacts brutaux qui eurent lieu entre l'Égypte et le monde asiatique au cours de l'histoire. Mais il est certain qu'à notre époque l'invasion palmyrienne sous l'impératrice Zénobie agit comme une brèche comme plus tard l'invasion des Perses. — Aux évidences artistiques et aux preuves historiques viennent s'ajouter des preuves botaniques et zoologiques. Le papyrus de Zénon mentionne un chien provenant des Indes. Des éléphants hindous sont décrits sur une inscription d'Adoulis et une Transenne au Musée copte au Caire représente un éléphant du type hindou. Nous savons qu'à la fin du IVe siècle Séleucus ramène un grand stock d'éléphants des Indes. — Quant aux preuves botaniques elles existent aussi. Le lotus un des plus anciens éléments de la décoration pharaonique change à l'époque copte. « Le lotus qui figure sur les monuments de l'époque hellénistique n'est plus celui que nous connaissons par les tombeaux de l'Égypte antique, les anciens n'avaient représenté que la « Nymphaea caerulea (et peut-être la « Nymphaea Alba). Le lotus hellénistique « au contraire est le Nelumbium specio- « sum » (Nymphaea Nelumbo) le lotus rose. Or, le Nelumbum speciosum provient des Indes ». (Pfister, *Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan*). — Les relations et les influences continuent à l'époque islamique, et Pfister arrive à la conviction qu'en dehors d'une production relative modeste qu'on peut attribuer à l'Égypte, nous avons à compter avec un apport massif venant des Indes. Et les collines de Fostat renferment en grande quantité des tissus venus du côté des Indes, qui ont été depuis le début de notre ère de grands exportateurs de cotonnades.

* * *

La vieille Asie se juxtapose à la culture méditerranéenne, dans les éléments hindous en Égypte. Les liens étroits qui rattachaient ces deux cultures, dont le sous-sol était riche de formes mythiques et artistiques communes, s'étaient radicalement relâchés pendant le développement des grandes cultures historiques. Cependant ces formes anciennes sécularisées et enrichies par de nouvelles expériences s'étaient comme un dépôt transmis à travers les âges. Ce qui avait changé c'était la manière dont elles étaient combinées, car les différentes cultures y avaient versé des contenus différents, mais les éléments constitutifs étaient restés inaffectés. (Nous pourrions citer ici la formule de Focillon qui oppose à la stabilité morphologique l'instabilité sémantique.)[1]

Adolphe Reinach a déjà senti ce phénomène que nous aimerions considérer comme une régression, un retour aussi bien à un état d'âme antérieur qu'à une époque culturelle antérieure. Le savant trouva dans les fouilles de Koptos un groupe de figurines bizarres, d'une facture rudimentaire. Ces figurines étaient toutes semblables à celles qu'on trouve partout à la période préhistorique. Adolphe Reinach les déclare des produits de la «décadence qui marque l'époque copte», ajoutant que les Coptes étaient revenus «aux types primitifs qui ne s'étaient sans doute jamais perdus dans la classe populaire[2]».

Sous le choc des Invasions et de la chute de l'Empire une reprise de contact a lieu. Une double reprise : car, en reprenant contact avec les Indes, une culture avec laquelle des liens anciens et étroits la liaient, l'Égypte reprend contact avec son propre passé; et les influences ainsi provoquent un réveil.

---

[1] Focillon, *l. c.*, p. 15. — [2] Adolphe Reinach, *Catalogue des Antiquités égyptiennes recueillies dans les Fouilles de Koptos en 1910-1911*, p. 115 sq.

Pl. I



Détail d'une sculpture décorative (Musée copte, Le Caire).



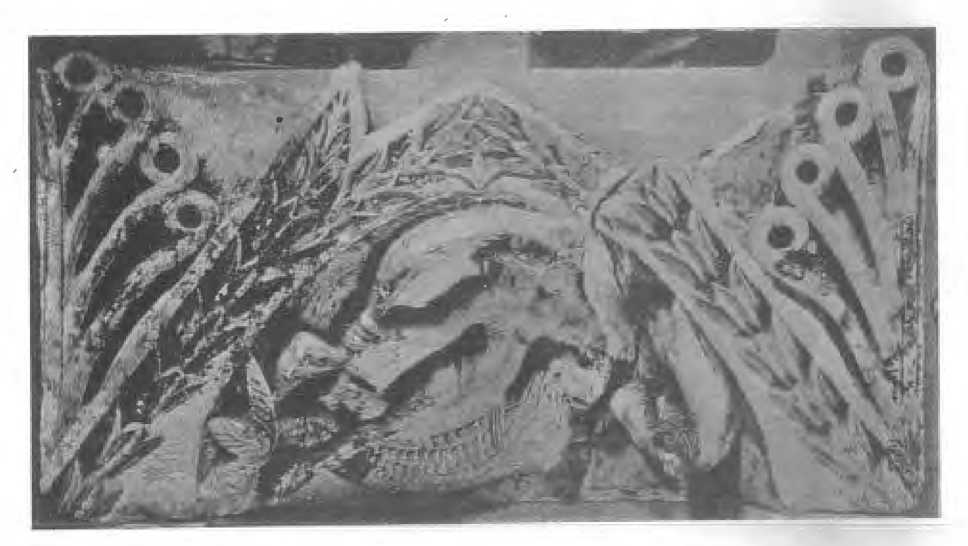
Torrana Est du Stoupa de Santchi.



Relief d'Ahnas (Musée de Trieste).



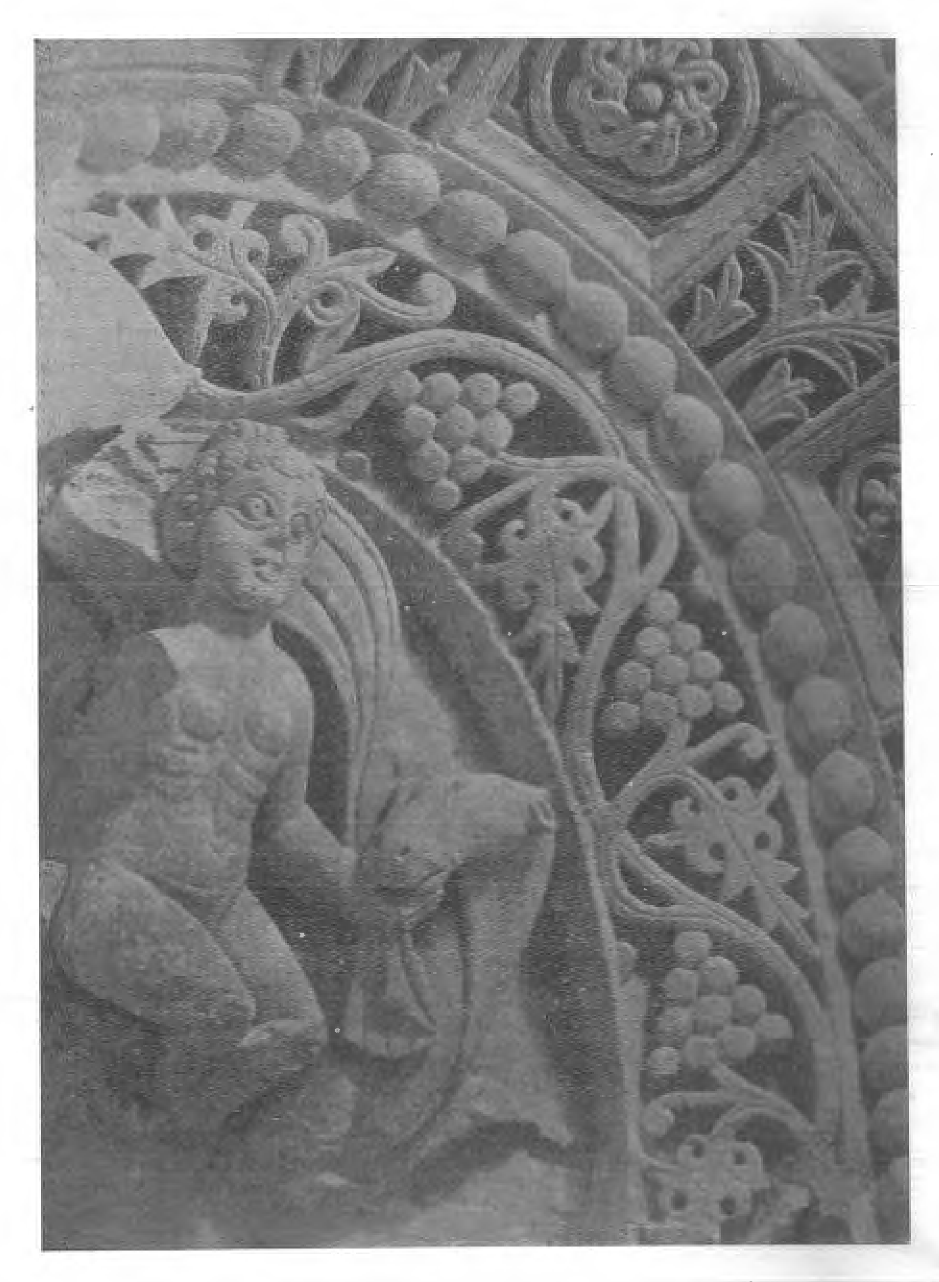
Frise sculptée d'Ahnas (Musée copte du Caire).



a) Fronton de niche (Musée copte, Le Caire).



b) Fronton de niche d'Ahnas (Musée copte, Le Caire).



Fragment de fronton de niche (Musée copte, Le Caire).





Deux lampes portant en relief la femme au voile (Collection privée, Alexandrie).



Danseuse (Musée copte, Le Caire).



Relief provenant du Kaschmir (Musée Guimet, Paris).



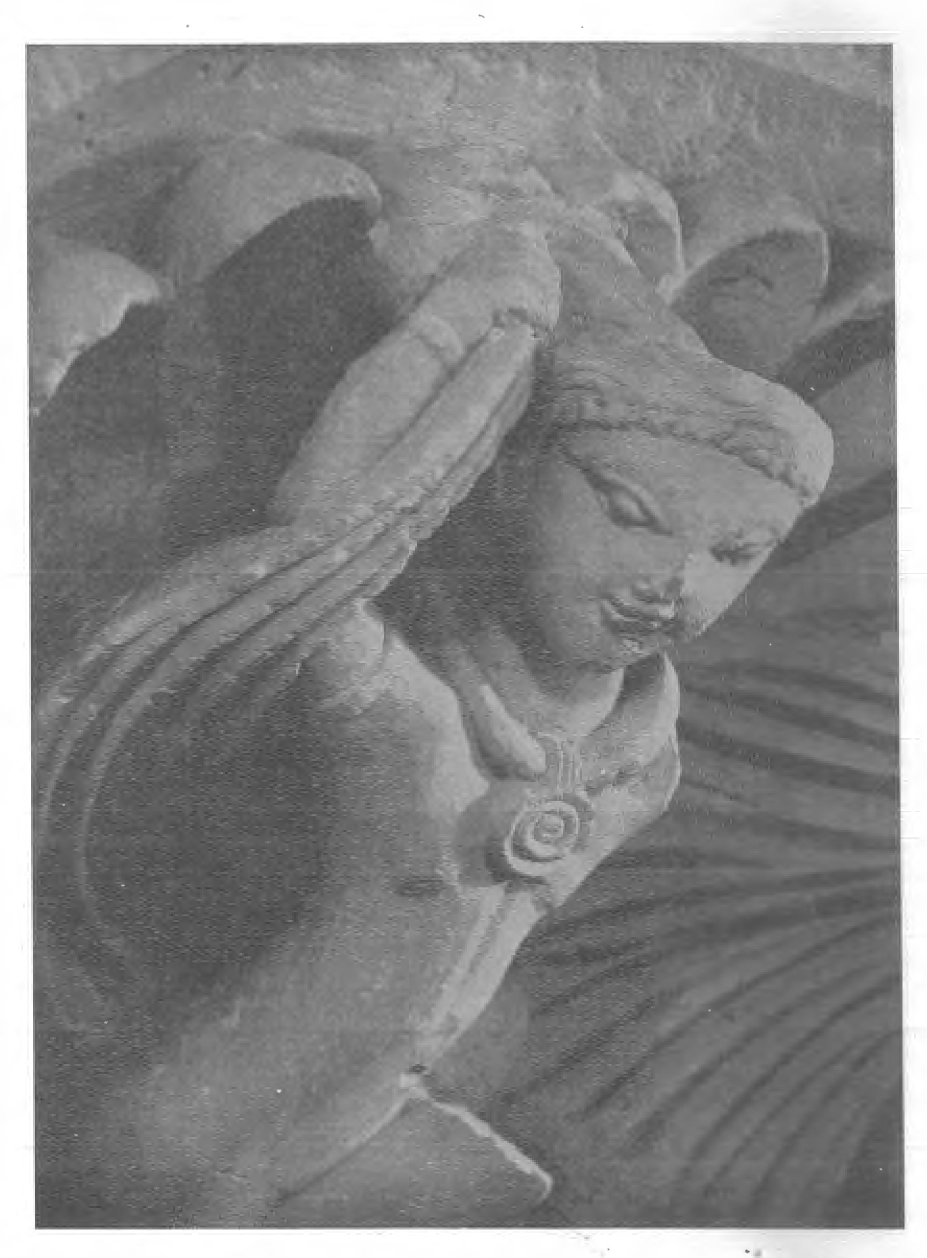
Léda provenant d'Ahnas (Musée copte, Le Caire).



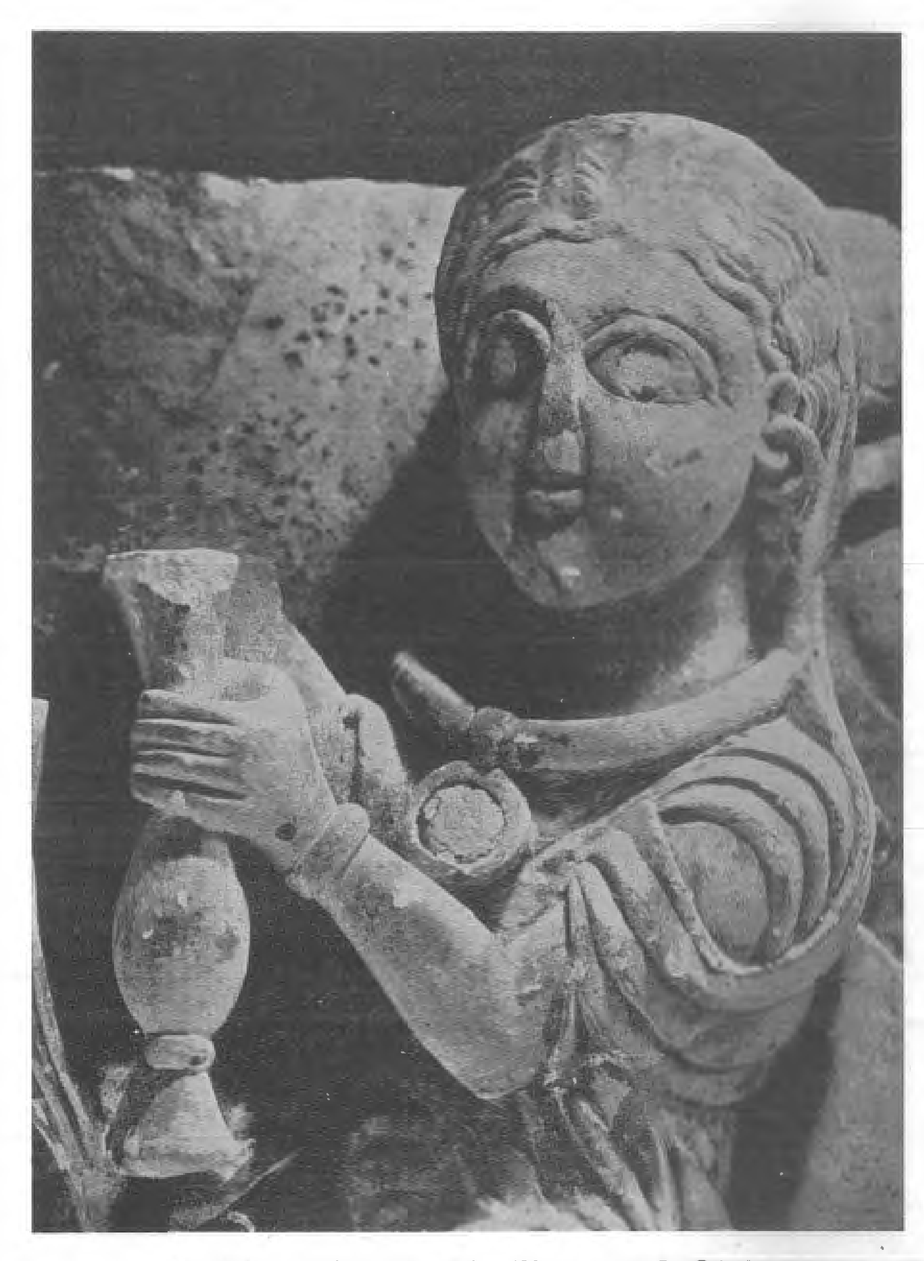
La Léda provenant d'Ahnas (Musée gréco-romain d'Alexandrie).



Cruche d'or du trésor de Nagy-Szent. Miklos (Kunsthistorisches Museum, Vienne).



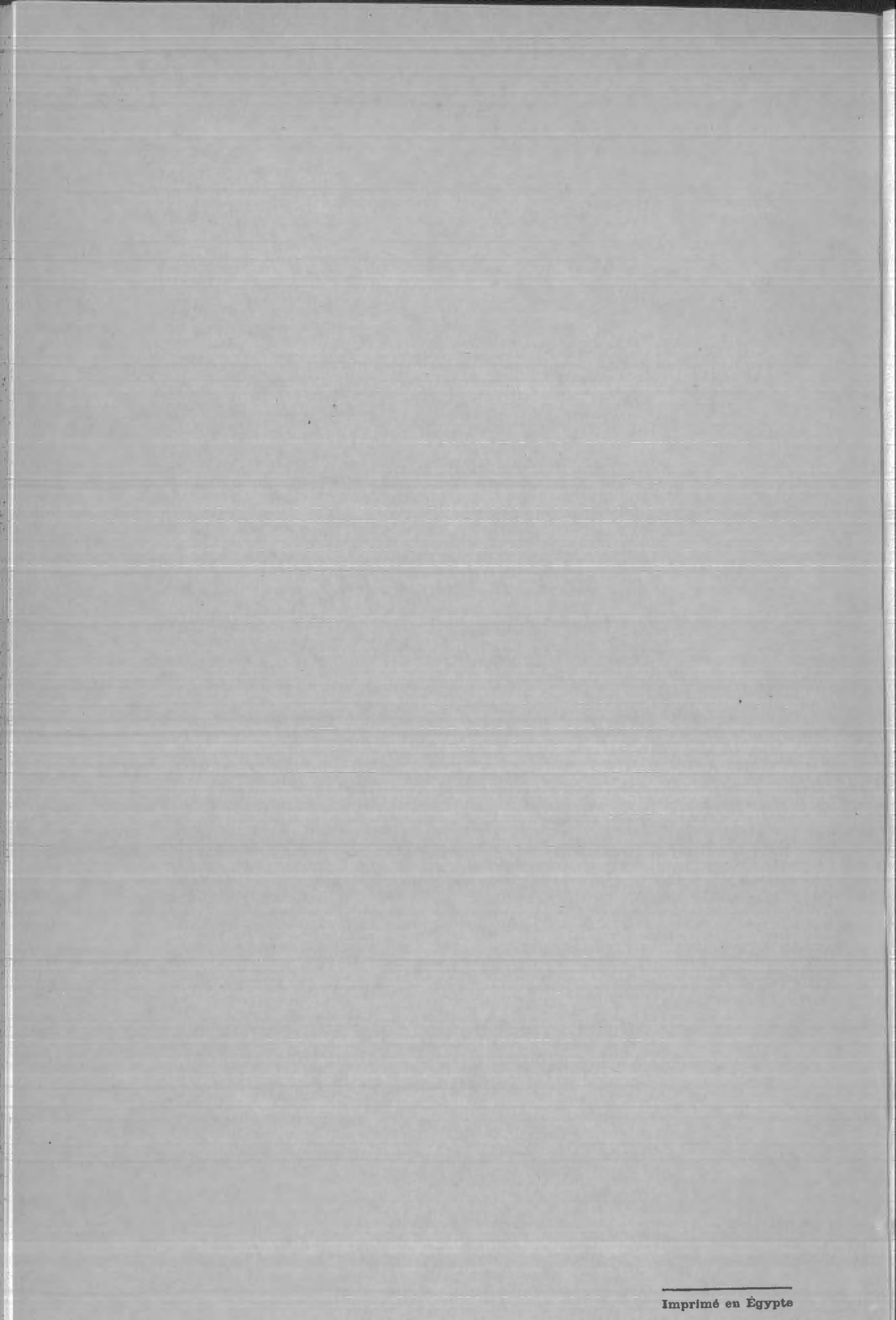
Dètail d'un fronton de niche provenant d'Ahnas (Musée copte, Le Caire).



Détail d'une sculpture décorative (Musée copte, Le Caire).



Rinceau en relief (Musée copte, Le Caire).



Imprimé en Égypte